

Utemeljitelj
KRLEŽINIH DANA
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

Suutemeljitelji
Pedagoški fakultet, Osijek
Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU,
Zagreb

Pokrovitelji
KRLEŽINIH DANA
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb
Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Osijek

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1993

KRLEŽA I NAŠE DOBA

27. PROSINCA 1994

SVEČANO OTVORENJE OBNOVLJENE ZGRADE
HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA
U OSIJEKU

Priredio

Branko Hećimović

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek
Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU
OSIJEK - ZAGREB 1995

Likovno uređenje
Branko Hećimović

Fotografija na naslovnici
Marin Topić

Grafičko uređenje
Milan Kovačević

Lektura
Đurđa Škavić

Korektura
Branko Hećimović

Unos u računalo
Ingrid Stepan

Računalna priprema
TERCIJA, Zagreb

Tisak
MAK-GOLDEN, Zagreb



62.805 ✓

886.2.09(063)

KRL

K

Nacionalna i sveučilišna biblioteka, Zagreb
CIP - Katalogizacija u publikaciji

UDK 886.2.09 Krleža, M.
792.2(497.5 Osijek)

KRLEŽINI dani (1993 ; Osijek)

Krležini dani u Osijeku 1993. :
Krleža i naše doba / priredio Branko
Hećimović. — Osijek : Hrvatsko narodno
kazalište : Pedagoški fakultet ; Zagreb
: Zavod za povijest hrvatske
književnosti, kazališta i glazbe HAZU,
1995. — 300. str. ; 24 cm

Na nasl. str.: 27. prosinca 1994.
svečano otvorenje obnovljene zgrade
Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.
— Bibliografija iza većine radova.
— Kazalo.

ISBN 953-154-036-5

1. Hećimović, Branko

950119020

ISBN 953-154-036-5

KRLEŽA I NAŠE DOBA



THE HISTORY OF THE

THE HISTORY OF THE
THE HISTORY OF THE
THE HISTORY OF THE

Stanislav Marijanović

KRLEŽA - VELIKO IME PRED VELIKIM SILAMA

Kada pišemo, trebalo bi znati kome pišemo, Krležino je polazište. Analogno: kada govorimo, o Krleži, kome govorimo. Osječkom auditoriju, koji je imao svoju dramu; u Osijeku, koji polaže pravo na svog Krležu. Jednu od svojih posljednjih želja povjerio je Enesu Čengiću, koji je bio s njime iz dana u dan i u sjeni smrti: vidjeti još jednom Osijek i Pečuh, pa onda umrijeti. Osijek je Krležina Kostanjevica, grad povratka izgubljenog sina Filipa Latinovicza, slavna protuturska tvrđava 16. stoljeća, grad panonskog pjesnika, pečuškog biskupa i slavonskog bana Jana Panonija Viteza, istina, ne Česmičkog, nego rodenog *tamo gdje Drava predaje Dunavu ime i vodu*, na rubu podravske Blatvije, u nedalekom Kestinu zvanom i Kesinj, pod osječkim Bijelim Brdom. O njegovoj je pojavi Krleža pisao esej, uvrstio ga u naš *Globus intellectualis* i izrazito afirmativno isticao već u kajkavskoj jeremijadi *Lamentacija o našim književnim prilikama* (1939), u esejima *O našem dramskom repertoireu* i *Illyricum sacrum*, pa u članku *O nekim problemima Enciklopedije* i zaokružio svoj interes pišući o panonskim, ratnim i drugim usputnim temama. Ispod njegova pera Krleža je čitao *nekoliko besmrtnih dijagnoza europske povijesti*. Pred njim je izrastao antimilitaristički pjesnik - humanist čija se riječ uglavljuje u riječ kao sječivo u balčak mača (Peić), pjesnik dviju žena: majke Barbare i božice rata Belone, pjesnik iz čijih je stihova kapala naša krv s turske sablje na Dunavu. Nikad prije njega nismo bili toliko književno europski i tako umjetnički zavičajno svoji.

Osijek je i grad *ilirskog biskupa*, dakovačkog vladike, *velike teme* kojom sam se također mogao pozabaviti, zapisao je Krleža. On je i grad prve mladosti, pjesnički grad Julija Benešića, prvoga Krležina afirmatora, koji će 40 godina biti jedna od najvažnijih Krležinih relacija sa suvremenima, kako fiksira enciklopedija *Krležijana*. U Osijeku je, a to je općepoznato, dakako, prvi put odrješito progovorio kazalištarima i kulturnoj javnosti o sebi kao dramatičaru i književnom dinamičaru, zaključivši: *U borbi sa tim žalosnim otporom našeg književnog milieua razvija se danas moj sveukupni dramski rad*. U *Mojem obračunu s njima*, iduće 1929. godine, Krleža se pozabavio i gospodom okupljenom u osječkom Klubu hrvatskih književnika i umjetnika oko R. F. Magjera i njihov *žalosan otpor* izvođenju *Gospode Glembajevih*

od Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku naprosto polemički uništio: na njihovu primjeru izoštren je Krležin kritički mehanizam prema cjelokupnoj oporbenoj javnosti. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, izvodeći Krležin dramski planetarij po čitavoj zemlji, dosegulo je neporeciv umjetnički renome drugoga nacionalnog kazališta.

Zahvaljujući Krleži, Osijek je dio svoje kulturne povijesti povezao s njim. On je prvi grad koji mu je podignuo spomenik, jedini koji s njime i kazališno-teatrološkom manifestacijom *Krležini dani* ulazi u 100. obljetnicu Krležina rođenja. Po mjeri neprolaznosti i svjedočenja neprekinutih suodnosa, on jest i najveći spomenik koji je u Osijeku ikome podignut. Po njemu, Krleža je velegrađanin grada Osijeka. Ipak, njegova mala ruka pjesnika, prozaika esejista, dramatičara i enciklopedista svjetskog imena, koji u *Sabranim djelima* ima pet knjiga drama, otisnutih na 1700 stranica i igranih na 37 svjetskih pozornica, Krležina mala umjetnička ruka, koja je napisala najduže, najstrasnije i najumnije rečenice hrvatske književnosti - podigla je taj spomenik! Ne postoji nikakva posmrtna počast koja bi mogla bolje odraziti simboličan smisao njegove pojave. Veliki putnik kroz stoljeća, književnik dinamičar zaustavljen je, da traje među nama. U slavonsko srce ušla je hrvatska duša, u osječki prostor panonski pogled. Poetski, lirski helenski, mitski dašak živi u njemu poslije tjelesne smrti životom svojih snova.

I tu smo pred njegovim pitanjem, postavljenim u *Fragmentima dnevnika* iz godine 1968.: *Što je to Veliko Ime? Za pojam i vrijednost Velikog Imena ne vrijedi zakon optike. Dok se visina nekog predmeta smanjuje sa porastom razmaka, veliko ime iz udaljenosti raste, što dalje to veće.* Raste u svjetlu mrtvoga Lučonoše. *Njegova svestranost i kreativnost podsjećaju na velike ljude evropske renesanse (Z. Črnja).* Za Jeana Cassoua, francuskog književnika, on je genijalan čovjek i čudesan pisac. *Zahvalni smo Krleži - izjavio je on - što zna onoliko koliko zna i što se prihvatio da stvori jedno od najvećih djela u našem stoljeću.* Krleža, polihistor i pjesnik s erudicijom i moći opčinjavanja, odašilje poruku: *Život nije silogizam nego igra snage i vlasti.*

Danas znademo da je Osijek, nepokoreni grad u domovinskom ratu, pravi Krležin grad iz kojega on bdije nad neotudivim duhovnim prostorom hrvatske povijesti. Antitetško-ironijski doima nas se Krleži svojstven oksimoron o neprolaznoj prolaznosti unatoč majmunskoj ruci.

Krleža kaže:

Spomenici velikanima od bronce trajnijima nisu trebali biti ni postavljeni, ako bar dva puta nisu oboreni (P. Matvejević: Razgovori s Miroslavom Krležom, 1968).

Ova mramorom neupokorena snaga oko koje je grad Osijek bio danonoćno kroz devet mjeseci teško pogađan, obavijen smrću, razaran i rušen, ostala je nepogođena i neoborena. Zagledan kroz vjekove u Panoniju i Podunavlje, *talionicu krvi, rasa i naroda*, na azijska plemena koja su strujala s Istoka na Zapad s *divljim kanibalskim elanom živinskog osvajača*, sada je okrenut vukovarskom krvoproliću, pogledom na vidovdansku vlast, na one koji obmanjuju frazom *Extra Serbiam non est vita*, na Velike sile kao velike meštre, generalissimuse i vojvode, iznovljavane stoljećima u svoju izobličenu alterego varijantu, od Krležinih dramskih silnika u *Areteju* Kaja Anicija Severa, šefa policije rimskog imperatora Postuma Ilirika, do baruna Van der Blootena, ravnih jednom drugom paru dvojnika: Himmler - Berija. Glas je to menažerije koja traje pod vladavinom zlikovaca, sve *do agonije čitave*

jedne civilizacije, kao u Aretejevo vrijeme, i odvija se u ruševinama Aretejona u Krležinoj drami *Aretej*: opkoljen je vojskom, razvaljen je i razmetan grubo, posvuda goli leševi i kosturi, stakla s anatomskim preparatima, dim, a u proplamsajima ognja nestaje čitava jedna biblioteka...

I tu smo vraćeni na trag rušilačkom zlu, na Krležine *Teze za jednu diskusiju iz godine 1935*, kada mu se, u trenutku pune političke depresije, javlja Vukovar kao element strateških premisa i prkosa: Vukovar, vijorenje barjaka poslije Obznane, terora i Vidovdanskog ustava, čami u mračnoj sjeni rojalističke megalomanije i misterija.

Ta vidovdanska vlast i kult kraljevskog skeptra sazdana su od gromova i pobjedonosnih kajmakčalanskih topova. Gdje im je geneza i što im je baza, pita Krleža u *Davnim danima*, u refleksijama iz 1916. i 1924. sadržanim u političkim esejima *Deset krvavih godina*, u *Razgovoru sa sjenom Frana Supila*, suočen s avetima i prividenjima.

Poslušajmo Krležu o Kraljevini SHS, mislimo pritom što je davno, a što nedavno u toj moći napisanog prije 70 i više godina:

Mi živimo u našoj vlastitoj Državi! Trista hiljada oklopnika, artiljerista i konjanika sa kacigama, mitraljezima i topovima stoji naoružano po kasarnama.

*Topovi, puške, granate, dinamit, to je baza. [...] Naša zemlja, naime, vevlast je, u prvom redu, naoružana protiv svojih vlastitih građana. Naši građani, to su "unutrašnji neprijatelji; [...] dvjesta generala, dvjesta eksgeneral, dvjesta ministara i eksministara, dvjesta dvorskih i državnih savjetnika, četrdeset hiljada žandarma i oko pola milijuna činovnika, carinika i detektiva, to je Naša Vidovdanska Vlast. [...] Ako je vidovdanski kult poraza i katastrofe samo simbol za današnjicu, to jest za bitke koje se vode danas po ovim špitalima i kasarnama, onda... šta će ovim mojim domobranima kosovska simbolika? Gdje je od ovih naših domobrana - Dinaridâ? Naši ljudi nisu s tim fantazmagorijama ni u kakvoj vezi već više od četiri stoljeća. [...] Trebalo bi da netko napiše historijat krvi, mesa i gluposti ovoga vremena i svega što se zbiva danas pred našim očima!...]. Trebalo bi vjerovati, da će ipak doći dani svjetlosti i ljepote, samo gdje su? Trebalo bi biti toliko uzvišen iznad ovih laži, koje vladaju svijestima, da ih netko raskrinka kao ptičja strašila od prnja, kao aveti i priviđenja. Trebalo bi napisati povijest da se objasni, kako dolazi do takvih halucinantnih gluposti, da se vjeruje kako Vidovdanski Hram može pomoći u ovom kulturnom i političkom brodolomu. (Izvođi iz *Davnih dana* 1916. i *Razgovora sa sjenom Frana Supila* 1924.)*

Upitamo li se:

A što je taj imperijalni subjekt htio? Odgovorit ćemo: Okupirati pa anketirati. U postizanju toga cilja za Krležu postoji stariji ogledni binom: znak jednakosti između osvajačko-okupatorske vlasti, crno-žute austrijanštine, kao i crno-žute jugoslavenštine: obje hoće - parafraziramo Krležu - da u omjeru dva puta po 33 postotka zavladaju Bosnom i Sandžakom, da provode politiku prodora na Srednji istok u njemačkom interesu, a na Zapad u srpskom. Ista je to svrha istih *političkih sinagoga*. Te vlasti izobličuju čovjeka i sliku o bilo kakvim vrijednostima. Postoje li, retorički pita Krleža, među njima vlastodršci, derviši, krvnici, jedan jedini *Netko*, kojemu nisu u primisli galoni, titule i epolete? Da nisu to Velike sile produhovljenog Zapada? Njima će ti isti auguri, kojima je suđeno da *vjeruju* u svemoć, donositi janjce i prasad na lojalan poklon, u ime zaštite cilja i interesa najviših terazijskih Autoriteta. A

oni će, kao što to čini Maitre d'hotel XX. Century u Krležinu *Areteju* u salonima i apartmanima hotela sintetizirati sve proturječnosti, vladati *savršenom tehnikom dvosmislenih aluzija s prizvukom neprikrivene prijetnje*, prenositi diskretnu poruku cezaromanskog ustroja svijeta, a samo će Aretej, kao alter ego slavnog profesora europske medicine Morgensa, *čitavu dugu noć bezdanu ljudskog postojanja nastojati otkriti trag diplomatskog glasnika smrti*, kako bi ga iščupao iz društva.

A *Velike Sile*, što one uopće uređuju, i o tome rječito kazuje Krležin *Zapis iz godine 1943*;

Da će nešto urediti Velike Sile, fraza je kojom se slijepo obmanjuju mnogobrojni naši sugrađani... uvjereni da nad sudbinom svijeta na kraju krajeva, ipak bdije neka moralna Velika Sila, kao Arkandeo Gabrijel nad slabo sagrađenim svemirom. Kako Velike Sile uređuju stvari, to nam je poznato. Dobro je listati starim kalendarima. Velike Sile uznastojale su... da riješe problematiku ovog budističkog političkog pakla sa četrnaest točaka Wilsonovih, od kojih se jedna zvala Samoodređenje naroda do otcjepljenja.

No ona vrijedi za Velike Sile.

Netko je velik u ime Velikog Naroda, a sasvim neugledan i jedva primjetljiv u ime nekog narodića, pa gutao živu vatru ili hodao na glavi... a to tek što nas nije koštalo glave.

Ovaj zapis Krleža ilustrira nakon 24 godine (*Dnevnik*, 7.XI.1967) pišući o ništavnom položaju Hrvata Ante Trumbića, ministra vanjskih poslova Kraljevine SHS, pred hridinom politike *svršenog čina* 1920. u Rapallu (Krleža pita i odgovara na pitanje što je Ante Trumbić u Rapallu mogao spasiti ili što je mislio da se spasiti može):

Sjedi čovjek praznih džepova sa velikim ambasadorima u Rapallu, našao se u milijarderskoj političkoj kartašnici, a u svojoj ruci nema ni pikove sedmice [...]. Našao se u ulozi advokata još za austro-talijanskih ratova kompromitiranog graničarskog naroda, a naročito ozloglašenog u okviru ovog svjetskog rata, i prema tome: ... Zbogom, Istro, ćirilometodska sirotice, ti si ionako navikla da životariš kao tijelo bez kosti! Zbogom, Učko, bila si Vučka, ali te već otac Dante prekrstio u Monte Maggiore! Adio, Rijeko, bila si corpus separatum mađarski, a sad ćeš da skomračiš portofrankistički... Zadar je već treniran da živi osramoćen kao glavni grad carskog crno-žutog guvermana, a otoci, Bože moj, po prirodnom pravu spadaju u stratešku zonu našeg susjeda. Ono što ti je ostalo od Punte Planke do Budve, to je ona jedna Starčevićeva žlica mora, pa kad se vratimo doma, krenut ćemo ponovno trbuhom za kruhom... preko velike vode, a ti - dragi gospodine ministre - u očima svog naroda ostat ćeš omražena figura kompromitiranog unitarca, takoreći plaćenika, a na Dvoru omražen kao neprijatelj dinastije, separatist, znači neka vrsta hrvatskog veleizdajnika.

Svi ovi esejistički Krležini kvalifikativni rezonancija su Krležina vizionarskog dramatičarskog nagona, ovjerenog u analognim dramskim zbivanjima i situacijama u prostornom i vremenskom sloju sadašnjosti. Preko granica naracije i *Hrvatskog boga Marsa* on se prelijevao u punokrvne kazališne prizore sadržane u cjelovitom i dokraja osmišljenom dramskom opusu, u ukupno osamnaest Krležinih dramskih tekstova, tiskanih od 1914. do 1970. Taj nagon proteže se od artističkog dramoleta *Legende* i ekspresionističke scenske vizije *Hrvatska rapsodija* do scenskih fantazija *Aretej* ili *Legenda o svetoj Ancili*, *Rajskoj ptici* i *Put u raj*, kojima je ujedno i zatvoren Krležin dramski krug. U njima je prisutan povijesno trajan motiv gubitka pamćenja,

i gubljenja u životinjskom carstvu, jer bi inače čovjek uvijek znao što mu je činiti, i teme nasilja i halucinantne gluposti kao svemirske sile, kako kaže Aretej, kojima je čovjek okružen i osuđen na razbijanje glave o tvrdoglave snage.

Snaci se, ljudski se identificirati u povijesnom krvavom metežu, glavno je po-prište Krležine dramske umjetnosti, po čemu je njegova književnost superiorna hi-storiji. On temeljna pitanja hrvatske povijesti postavlja i razrješava kroz prizmu iskustva njezinih najjačih književnih individualnosti, od Jana Panonija Viteza i Križanića do Kranjčevića. Hrvatima je da spoznaju kako im se snovi ne podudaraju sa zbiljom. A ta zbilja *dostojanstvenija je od svih jalovih fantazama, to je zbilja ne-sretnog naroda* koji vjekovima trči za svojom Modrom Pticom Slobode, odriče se stoljećima vlastite individualnosti za volju neke više imaginarne integracije, naroda koji se bori za svoj opstanak vjekovima krvavo i teško i koji je nadživio pokoljenja svojih osvajača uvijek dosljedan jednostavnoj devizi da tuđe ne će a svoje ne da (*Deset krvavih godina*, 1937). Ponovljivost krvavih obračuna u sutrašnjici postaje u njegovu *Areteju - metonimijom za egzistencijalno gađenje izazvano krvavim mehaniz-mom vlasti* (A. Flaker: *Hiljadu i jedna smrt*, u *Krležijani*, 330).

Sve njegove apostrofirane drame i likovi razmaknuti vjekovima *slijevaju se u jedan te isti motiv ukletog sna*. Sna o jednom vječitom streljačkom rovu kao povije-snoj baštini, u kojem se svako pitanje o čovječnosti slama pred ludilom u ratu poživinčenih stvorenja, užasava autora Krležu, jer je perpetuum, krvavo batrganje čovjekovo od *homo primogenisa* do *homo sapiensa*, navlastito dramatika ovoga dru-gog, koji se nije oslobodio svojstava svojih predaka. A taj se ukleti san nije ugasio i još uvijek traje u susretu s *našim vlastitim mrtvima* kao *vrsta autodijagnoze*, o kojoj Krleža raspravlja u *Pogovoru* drami Aretej: *Vremena se mijenjaju, ali nasilje i teror ostaju isti*, i piše u svojim pismima: *Ja još uvijek tečem kao Dunav u ovoj mrkloj noći*. (M. Ristiću, 14.III.1967.)

No ideju vremena i iterativnosti u *Areteju* interpretatori izvlače u poruku: *Čov-jek se mora dići iznad vremena da bi postao pravi čovjek*.

Majstor za prijenos poruka iz Krležina *Areteja*, prof. Ivo Frangeš, zaključuje našu temu ovako:

... to je obračun sa silom koja ne da ljudima da budu sretni i mudri, da svladaju surovu divljinu naravi, da spoznaju što znači čovječnost, da poštuju mir i mrze oružje, i da ostvare život gdje traje onaj trenutak za koji se vrijedilo roditi i za koji bi čovjek poželio da potraje u vječnost.

Na njoj je i temeljni pečat ukupnoga književnog djela Velikog imena, rođenoga kao pisca i upravo izrasloga iz sukoba s Velikim silama koje uzrokuju i predvodnici su mržnje, zla i rata, i poruka za nas danas, i naše doba: *ono ima tvrdoću kompasu i sjaj svjetionika* (Božo Bulatović).

Nikola Batušić

KRLEŽINE DRAME I HRVATSKA DRAMATIKA

Ne računajući brojne dramatizacije različitih žanrova njegova djela (a gotovo da i nema vrste Krležina literarnoga korpusa u rasponu od lirike do polemike koja u bilo kojem obliku nije doživjela i scensku interpretaciju), Krleža je sa svojih osamnaest drama, tijekom gotovo pola stoljeća, a posebice u razdoblju između dvaju svjetskih ratova, vidljivo obilježio hrvatski dramski i kazališni život. No, utjecaj se njegove dramatike osjećao, međutim, i dalje, čak i kod onih hrvatskih autora koji su - poput Kulundžića, promijenili sredinu djelovanja, ili pak onih koji su taj utjecaj ne samo nijekali već su i kritici odriicali pravo na možebitne usporedbe s jasno vidljivim uzorom. A bilo je i onih koji su ne samo s tematskoga aspekta već i nastojanjem da nekim akcentima izvanjega svojeg ponašanja, a to će reći i habitusom u hrvatskom književnom životu, nasljeđuju obilježja velikoga pisca, smatrajući se, bez ikakvih legitimnih prava, njegovim sljednicima.

Stoga se čini opravdanim promotriti i prosuditi suodnos Krležinih drama i hrvatske dramske književnosti u razdoblju dok je vrlo aktivno sudjelovao ne samo u nacionalnom dramskom stvaralaštvu već je presudno utjecao i na književni i kazališni naš život. Posebice pak na razvitak nekih bitnih dramaturških i tematskih odrednica hrvatske drame kao generičkoga segmenta nacionalne književnosti. Podvucimo stoga sljedeću pretpostavku: razvitak hrvatske drame od 1914, dakle od *Legende*, pa sve do nekih aspekata dramskoga pisma "krugovaške generacije", nemoguće je analizirati bez prosudbe međuodnosa Krležinih drama i cjelokupne hrvatske dramatike spomenutoga razdoblja.

Fasciniran, kao što i sâm kaže, magijom scene još u ranoj dječjačkoj dobi, u Agramu, *pod Goltzovim konjem na balkonu našega teatra, drugi red desno, br. 13*, Krleža će istodobno pisati i svoje prve dječjačke dramske stihove i zajedno sa svojim prijateljem i konškolarcem Titom Strozijem, pred blagonaklonim okom legendarne Markize, aktivno sudjelovati u njihovoj realizaciji. Stoga i nije čudno da javni i književni život započinje dramom, da su mu prve značajne polemike vezane uz kazalište i da će u intimnim prijateljskim i najintimnijim osobnim svezama postati trajnim suputnikom raznolikih hrvatskih glumišnih zbivanja.

Sinoptički pogled na europsku i na hrvatsku pozornicu između 1914. i 1960, dakle *Legende* i *Putu u raj*, pokazuje da je Krleža stvarao između Claudelovih početaka u Parizu (premijera drame *L'Otage* bila je upravo 1914), Marinettijevih manifesta i Prampolinijevih nacrti za "mehaničko kazalište", Strindbergovih predekspresio-nističkih dramskih akcenata, Reinhardtovih velikih berlinskih uprizorenja Shakespeareovih kraljevskih tragedija, vehementnih moskovskih režija Vahtangova i Tairova, poljske teatarske moderne koju predvodi Arnold Szyfman, Craigovih i Appijinih reforma i - na drugom kraju onoga razdoblja svjetskoga kazališta koje je vidjelo i suton drame egzistencije i afirmaciju apsurdnoga kazališta, a konačno i uspon i pad američkoga teatra. U godini *Areteja*, 1959, objavljuje Pinter dramu *Silence*, godinu dana nakon *Putu u raj* bit će prikazani Beckettovi *Divni dani* i Genetovi *Paravani*, a Mrožek će već stjecati svjetsku slavu. Prošao je, dakle, ne samo jedan kazališni vijek europskim pozornicama, razdoblje od futurizma, simbolizma i predekspresionizma do teatra apsurdna, s nizom stilova, imena, pojava i pravaca. Možda i najbogatijih šezdesetak godina u povijesti svjetske drame i kazališta. Kazališne prakse naročito.

U hrvatskoj drami i kazalištu Krleža je u godini tiskanja *Legende* mogao vidjeti tek jednu nacionalnu premijeru, Katićevu *Jakobinku*, sljedeće godine spornu i polemičku Begovićevu *Laku službu*, a 1916. Nehajeva, dvije Galovićeve drame *Pred smrt* i *Mati*, te sve popularniju Zagorku, koja izaziva navalu općinstva vlastitom dramtizacijom *Gričke vještice* (25 izvedaba u dvije sezone, što je apsolutni rekord toga vremena!). Modernistički repertoar u nacionalnom segmentu sve je oskudniji: još se drži Pecija (protiv čije će trivijalnosti javno i glasno u kazalištu prosvjedovati upravo Krleža!), a 1918. donosi najavu našega scenskog ekspresionizma, što će 1919. potvrditi Donadini *Bezdanom* i Krležin prijatelj Strozzi prvijencem *Alanku*. U doba, dakle, Krležina dramskoga nastupa (ako ne još zadugo na pozornici, a ono zasigurno u književnom životu), veliko doba hrvatske dramske moderne bilo je prošlo. Nije više bilo Tucića s *Povratkom*, (1898), Vojnovića s *Dubrovačkom trilogijom* (1903); Car Emin (*Zimsko sunce* 1902), Ogrizovićevi dramaleti ali i antologijska *Hasanaginica* (1909), sjajan Begovićev početak iz 1905. i 1906 (*Venus victrix* i *Gospoda Walewska*), pa Hrčić, Dečak, Kolarić-Kišur i Tresić-Pavičićeve rimske i biblijske teme - sve je to već prošlost. Izveden je istodobno gotovo čitav repertoar europske moderne, pa vrijedi napomenuti da je mladi Krleža *pod repom Goltzova konja* mogao vidjeti doista reprezentativan uzorak svjetskoga izbornika, koji tadanji Zagreb slijedi upravo striktno i *à la page*. Primjer premijere drame Maksima Gorskog *Na dnu* 1903, samo devet mjeseci nakon moskovske praižvedbe u MHAT-u, jedan je, ali ne i jedini dokaz ažurnosti zagrebačkoga repertoara, tada još uvijek pretežito usmjerenoga više prema zapadnim strujanjima (što je i razumljivo) no prema Slavenima, koji ipak s poljskim simbolistima dolaze pred naše gledatelje. Nikada prije i nikada poslije u svojoj povijesti hrvatsko glumište nije bilo tako blizu Europi kao u tom razdoblju. Dakako i prije svega u književnoj, a ne scensko-interpretativnoj sastavnici svoga izbornika. No, Raićevim dolaskom iz Njemačke 1909. i ova se razdaljina stala vidno smanjivati.

Krležine *Legende* nisu u pravo vrijeme i onda kada bi to za hrvatsko glumište bilo od neprijeporna značenja i zasigurno povijesne važnosti, došle na pozornicu. Čini se da još uvijek nije do kraja analiziran njihov možebitni udjel u razvitku hrvatske drame ekspresionističkoga i razdoblja koje mu je slijedilo - ako je takva

udjela uopće i bilo. Za razliku od većine ostalih Krležinih dramskih djela, *Legende*, zapravo, nije nasljedovao nitko. I po tom su obilježju iznova jedan osebujan, gotovo inzularni primjer u našem dramskom i kazališnom životu. Ni Krležu u svojim brojnim komentarima - od popratnih napomena tiskanim izdanjima do dijarijske proze - ni Gavella koji je prvi inscenirao *Michelangela i Adama i Evu*, nisu bili zadovoljni fortunom ovih drama na sceni. Izvan Zagreba tih se drama još desetljećima neće prihvaćati nitko, a "mašta" je, kao što je rekao Krležin oponent iz doba geneze ovih prvijenaca Josip Bach, bila jedino prizorište gdje su se oni mogli uspješno odigrati. Hrvatska drama kretala je dalje autonomnim i od Krleže nezavisnim putovima, ne hajući mnogo za njegov uskovitlani mladenački teatar. S *Legendama*, u koje je poslije inkorporirana i *Saloma*, Krležu je bio više mitteleuropejski no pisac hrvatske dramske tradicije. A on ju je, kako znamo, 1948, u još uvijek poticajnom tekstu za svakovrsnu analizu, u polemički intoniranom eseju *O našem dramskom repertoaru*, gotovo posve zanijekao. Do vlastite pojave u hrvatskoj drami (svoju raščlambu završava godinom 1914, dakle svojim ulaskom u književnost) vidio je Krležu tek desetak vrijednih tekstova. Oni pretežito pripadaju našoj tzv. starijoj književnosti, dok je neke hrvatske modernističke impulse u vlastitu mladenačkom stvaralaštvu naprosto svjesno previdio i zaobišao (Tresić-Pavičićev *Život kralja Hiruda*).

Između Beča, Pešte i Münchena, dakako i Čapekova ekspresionističkoga Praga, što je Krležu približavalo tim središtima, a što ga u ovoj ili kasnijim fazama njegove dramatičke odbacivalo na njihov rub? Nije, dakako, pisao o potajnim osjetima, agonijama i epizodama, nije dopuštao, da parafraziramo Schnitzlera, ljubakanje po séparéima, niti sentimentalnim tonovima slikao tužne, prigradske stanovnike poput Molnára u *Lilijumu* (1909). Pa ipak, odrastao u duhovnoj klimi Mitteleurope koja će upravo u Beču uminuti između baklje Karla Krausa i *posljednjih dana čovječanstva*, koje to svjetlo nije uspjelo izvesti na neke nove staze, Krležu će u svom teatru, raznorodnom i stilom i temama, potvrditi pripadnost toj atmosferi koja je imala i musilovskih svojstava, pa se može detektirati upravo negacijom nekih njezinih bitnih obilježja.

Za nas je Beč bio mjerodavnim scenskim toposom još od Demetrovih burgtheatrskih klišeja, koji su se k nama uzalud presađivali, a svi pokušaji u kasnijim fazama hrvatskoga scenskog razvitka, od Šenoe do Miletića, usprkos želji za odmacima od toga usudnog svjetionika, nisu dali prave rezultate. Mijenjati se nije moglo u organizacijskom smislu, reforme su bile nužne u dramskom stilu. Novi stil dramskog oblikovanja, nove tematske razine i prevratničke dramaturške punktacije, utanačenja novoga - to su Krležine nakane da uđe u taj srednjoeuropski krug, koji usprkos svim različitostima i nacionalnih kultura i raznorodnih jezika zrcali približnu istoznačnost duhovnoga identiteta.

Svjetlo krausovske baklje prometnulo se poslije u lenjinski obojeni plamen, što je Krležu u tom povijesnom preobražaju učinio dramatičarom koji je krenuo u traženje Novoga Kópna. Ono se prema geslu njegova dramskog krika moralo pronaći u plovitbi (rabim namjerno njegovu omiljelu riječ) prema novim zvijezdama koje su se našle izvan dotadanjega obzora. Jer nije čudno što se u njegovim *Legendama* nalaze i Krist i Saloma i Marija Magdalena i Pierrot i Adam i Eva kao simboli borbe spolova - rekvizitarij iz jasnih mladenačkih prisjećanja na brojnu lektiru i fascinacije magijom pozornice kojoj je bio podlegao još kao dječak. Tu je on čvrsto usidren u modernističko kazalište njemačkoga kruga s početka stoljeća u kojemu

su zamjetljivi i wildeovski i strindbergovski odzvuci. No već u mrtvo-živim i živo-mrtvim (Gavella) prizorima kraljevskoga sajma Krleža će krausovski nesmiljeno ući u srž nacionalne mitologije, teme koja će ga opsjedati doslovno sve do smrti. To su već skalpelski oštri potezi na koje do tada nismo bili navikli, a da bi na ovakav tematski supstrat došla i fantazmagorična scenska nadgradnja, valjalo je izgraditi kazalište kakvo je tada u našem ozračju moglo izniknuti tek u pjesničkoj mašti. Krleža će za njim uzalud lutati srednjom Europom. Njegov izlet u Rusiju (1924-1925) započet će upravo na bečkom Ringu, odakle je u potrazi za kazalištem kakvo u Zagrebu nije mogao vidjeti stigao do Reinhardtova Josefstadta i u njemu doživio duboko zaočaranje. No, dok je smatrao da taj veliki redatelj *prodaje tamo žive, kolorirane, engleske razglednice /.../ dok predstava traje u onom crvenim damastom presvučenom nemogućem kazalištu*, dok je poslije i u Berlinu bio gotovo zaočaran tamošnjim scenskim slikama, nije ni slutio da će i on za dvije ili tri godine napisati dramu kakvoj se kod Reinhardta podsmješljivo rugao *...crveni kamin u sutonu, biblioteka, dama u ružičastom osvjetljenju, ponovno zeleni suton, razgovor o ljubavi. Trokut. Prekrasno*. Između ovoga sumarnog opisa scenske atmosfere s bečke predstave jednoga francuskog bulevarskog pisca i nekih didaskalija (a i tematskih akcenta) iz skore *Agonije* (1928) mogle bi se uspostaviti i zlobne usporednice. No, čini se kako je to nepotrebno.

Do *Glembajevih* prolazio je Krleža još nekim stazama koje su ga približavale ili odvajale od kazališta srednjoeuropskoga kruga.

Titanske figure Michelangela i Kolumba, zajedno s onima koje poznajemo tek po imenu izgubljenih drama, posve očito razdiru okvire nametnute kakanijskim hijerarhijskim rasporedom. Između Praga, Beča, Pešte i Münchena nisu se rodile dramske pojave koje bi u sebi, bez obzira na izgled scenske fakture, djelovale tako snažno. Vječne i poznate teme dobile su ovdje svoja simbolna obilježja jasnih programatskih smjernica i s provincijalnoga, srednjoeuropskoga zaseoka kušale odagnati ustajalu atmosferu matoševskih svračjih zakutaka. Da za njih u Zagrebu nije bilo pozornice, poznata je činjenica, ali je Krleža ne bi našao ni u jednom od dvaju dunavskih prijestolnih gradova. Kazalište svoje mladenačke mašte on će ugledati tek u Mejerholjdovoj Moskvi, kod Tairova i Vahtangova, u proleterskim teatrima uzbudljivoga Zamoskvorječja. A tada će već iza sebe imati i galicijske scenske uspomene i direktne sudare s oktobarskim gibanjima i osobni egzodus u hrvatsku provincijalnu tminu.

I upravo kada smo nezaustavljivo prestajali biti dijelom Europe, podvrgnuti sve žešćoj balkanizaciji, Krleža se *Galicijom, Golgotom i Vučjakom* integrativno vraća u postekspresionistički suton koji je zavladao nakon sloma Monarhije. Ideali poletne prethodnice potonuli su na ratištima između Kolubare, Visle i Piave, a prvaci ekspresionizma koji poput Stramma ili Sorgea nisu postali žrtvama rata, ubrzo su poradi političkih stavova bili osuđeni na šutnju, a nedugo potom i na emigraciju iz njemačkih zemalja. Posve je logično da su neki od njih skončali suicidom (Toller i Hasenclever, da spomenemo najpoznatije), da se nekih hitlerizam dočepao u logorima, a da su se neki (Johst i Bronnen) djelomice i priklonili nacionalsocijalizmu.

Potišteni srednjoeuropski čovjek koji je svoju pobudu bio u predratno vrijeme usmjerio prema svijetlim civilizacijskim obzorima, našao se dvadesetih godina u

posve otuđenu prostoru gdje više nije bilo jasnih zajedničkih orijentacijskih točaka, već samo pojedinačnih, manje ili više tragičnih putovanja u nepoznato. U političkim prosvjedima Tollerova poratnoga kazališta, u Brechtovoj gorkoj analizi političkog naličja građanskoga društva (*Pir malograđanina*, 1919), kod Hasenclevera, Unruha pa i Wildgansa, naći ćemo pripadnost bivšem duhovnom zajedništvu. Drama govori tada o raspadu sustava društvenih vrijednosti, ali i o naporu novih graditelja koji, međutim, završavaju u kaosu suvremene političke zbilje.

Hrvatski intelektualac-prisilni vojnik, unovačen silom zakona, čita na ratištu partituru Wagnerova *Tristana*, što nije nikakva poza. To je, između ostaloga, dokaz o pripadnosti onome krugu koji se raspada nepovratno, koji su odzvuci sarajevskih metaka definitivno razbili, omogućivši da u nj uđu i zvani i nepozvani. Na drugoj strani rijeke koja u mrkloj ratnoj noći, i doslovno i preneseno, posjeduje sva obilježja podzemnoga Aheronta, čuju se glasovi koji su se već bili javili u *Kolumbu*, a za kojima su mnogi naši carski soldati otišli kao za jedinim prepoznatljivim zvonom.

Dramaturgijske i političke prilike bile su takve da mladi Krleža nije u pravo vrijeme došao na repertoar svojim *Legendama* (*Michelangelo Buonarroti* i *Adam i Eva* igrani su u Gavellinim postavama tek 1925), pa je tako promašena prigoda koju je hrvatsko glumište latentno posjedovalo. Nije stvorena naša varijanta ekspresionističkoga kazališnog izraza na tekstovima koji su to po svojim stilskim značajkama bili. Poneki zakašnjeni odzvuci toga scenskog smjera bijahu i opet ponajviše zamjetljivi u predstavama Krležine *Golgote* i *Vučjaka*, to više što je Gavella izveo i *Horvatov san*, dio drame *Vučjak* koji se poslije radije izostavljao no prikazivao u ostalim izvedbama ovog djela.

Činjenica je da je nakon *Golgote* 1922. god., usprkos već prije zabranjenoj *Galiciji* i svim drugim okolnostima koje su pratile njegovu književnu pojavu, Krleža, zahvaljujući Gavelli, a poslije Verlijevim postavama drama *U agoniji* i *Gospoda Glembajevi* te Raićevoj režiji *Lede*, ostao stalno u prvim tokovima naše glumišne prakse. Pritom valja zamijetiti da je postava glembajevskoga ciklusa iziskivala mnogo manje scensko-praktične mašte no djela prve faze ili ciklus poznat pod nazivom *tri drame*. Sve su te drame Krleži, jednako kao i ponekom Begovićevu djelu, mladom Stroziju (*Istočni grijesi*, 1922), Kulundžiću i Mesarićevim *Kozmičkim žonglerima* - osigurale epitet začetnika našega osebnog stila, građenoga upravo na tim djelima. Pri tome je često s nepravедnim nehajem zapostavljen burni, razbarušeni, često i neukroćeni dramsko-scenski talent Josipa Kosora. Pisac koji je među prvima od naših dramatika postao znan, štoviše i cijenjen u inozemstvu, i to na vrelima naturalističke dramske prakse, u nas je imao malo scenskog uspjeha i, na žalost, svojim mnogobrojnim i kvalitetno tako raznolikim opusom nije bitno ugrađen u suvremenu našu kazališnu praksu.

Čini se da je 1926. god. Begovićevim *Pustolovom pred vratima*, Mesarićevim *Kozmičkim žonglerima*, Muradbegovićevim *Bijesnim psetom* i Kulundžićevim *Škorpionom* završeno jedno plodno razdoblje povezanosti hrvatske dramatike i kazališne prakse, koja je tu dramsku književnost ugrađivala u svoje stilske odredbenice. Begovićevo najzrelije i dramaturgijski najvrednije djelo, Mesarićev eksperiment uvjetovan berlinskim, gotovo piskatorskim ali i domaćim, krležijanskim odzvicima, Kulundžićeva scenskotehnička preciznost i tematska autonomnost te Muradbegovićeva žestina izraza bijahu završno suzvučje cijeloga stilskog razdoblja. Ono je započelo

izvedbama u vrijeme izdisaja moderne, osjetilo se još u Donadinijevoj drami *Bezdan* (1919), izvedenim Kosorovim djelima najavljivalo izuzetnost jedne osobnosti, a svoju dominantu objavilo s Krležom u rasponu od *Galicije* 1920. god. do prve igrane drame glembajevskoga ciklusa - *U agoniji* 1928. Ako tijekom tih desetak godina previdimo epsko-patetične i nacionalno obojene drame Vojnovičeve, Pecijine vješte ali za stilsku sliku našega glumišta nebitne komedije, Begovićev vješt i nepobitno zanimljiv dramski rukopis i posljednje odzvuke već preživjelog igrokaza (Ivakić), onda se od (tada neizvedenih) Kamovljevih do Kosorovih (tada nepoznatih) drama, od (neizvedenoga ili kasno igranog) Krleže (*Legende*) do Begovića, Mesarića, Muradbegovića i Kulundžića ipak može danas nazreti jedinstven stilsko-interpretativni nazivnik. Bijaše to po svemu najizvornija naša kazališna etapa s posvemašnjim pretpanjem bitnih književno-stilskih osobina u poticajne elemente za razvitak autohtone kazališne prakse. Da su Shaw i neki njemački ekspresionistički odzvuci te Pirandello u toj slolini odigrali ulogu katalizatora, odnosno važnoga vezivnog tkiva, mislim da će danas biti neprijeporno.

Zanimljivo je kako su u sljedećoj fazi pojedini pisci započinjali autonomnom dramaturgijskom fakturam - Feldman *Vožnjom* (1927), Strozzi u ranim djelima - ali su se ubrzo, već nakon Krležine *Agonije* (1928), a navlastito nakon *Gospode Glembajevih* (1929), našli pod pritiskom krležijansko-glembajevske fakture, koja kao stil-ska odredbenica naše glumišne prakse ne može biti smatrana jednako djelotvornom poput Krležine mladenačke dramsko-scenske vizije. Feldman poslije *Vožnje*, u rasponu od *Zeca* do drame *U pozadini*, dapače i Begović u svojem *Bez trećega* (1931), Kulundžić u društveno-obiteljskim temama i Matković u *Slučaju maturanata Wagnera* (1935) neće moći zaniijekati tematsko-stilsku ovisnost o glembajevskom ciklusu.

Krleža u dramama glembajevskog ciklusa, Feldman sa svojim pacifističkim humanizmom, Begović u finoj erotskoj igri ne bez prizvuka sociologijskih značajki, pučko-sentimentalna ali vidljivo socijalno opredijeljena djela Mesarića i Senečića, vedekindovski uzburkani mladi Matković, snažne političke implikacije u Cesarčevu *Sinu domovine*, Zlata Kolarić-Kišur i Slavko Žimbrek-Drozga u svom izrazitom angažmanu - sva ta djela rjeđe su pobuđivala pozornost scenskom sastavnicom svojih drama. Bijahu to prvenstveno drame određene teze, a zastupale su uglavnom lijevu ili socijalnoopredijeljenu namisao svojih autora, samo što ta ideologijska obilježja nisu istodobno pretvarala dramsku fakturu u uzbudljivo scensko zbivanje koje bi svojim značajkama moglo otvoriti novo stilsko razdoblje naše glumišne prakse potaknute vlastitom dramskom književnošću. I najteži se zadaci u skupini ovih drama rješavaju ili u maniri tradicionalizma, ili pak nasljeđujući neka dostignuća iz razdoblja samosvojnijih ekspresionističkih ostvarenja. Žimbrek-Drozgina *Subota* i Cesarčev *Sin domovine* (obje drame u Gavellinoj režiji) nosile su u svojoj scenskoj slici nešto od već primjenjivanih načela jarkih akcentuacija i uporabe svjetlosnih efekata, projekcija, brze ritmičke promjene prizorišta, a to sve bijaše dobro scenski provjereno još u Begovićevu *Pustolovu pred vratima* 1926. god. Marinkovićev *Albatros* (1939), u kojemu se naslućuju krležijanska ali i ničeanska suzvučja, buktao je osebnim dijaloškim, ali ne i novim scensko-stilskim značajkama.

Pirandello, koji je već dvadesetih godina najavljivao da će postati jednom od presudnih zaokretnica ne samo u dramaturgijskim obilježjima književnosti što je nastajala pod njegovim utjecajem nego neizravno, na svoj način, i zastupnikom novih stilsko-scenskih značajki, odigrao je i svojom dramom *Šest lica traže autora* (za-

grebačka premijera 1924) i utjecajem na hrvatske dramatičare značajnu ulogu u povezanosti scenske svakodnevnice i dramske literature. Već su Vojnovičeve *Maškara-te ispod kuplja* (pisane 1922, praižvedba u Pragu 1923) pokazale da našem dramatiku pirandelovska dramaturgijska obilježja počinju otvarati nove vidike. Zagrebačka predstava (Gavellina režija, 1924) nije imala osobita uspjeha, a dramaturgijski najzanimljivije Vojnovičevo djelo *Prolog nenapisane drame* (autor ga je započeo pisati potkraj 1924) nije u tom razdoblju naše kazališne prakse uopće ugledalo pozornice. Tako je propala prigoda za ostvarenje naše, autohtone varijante pirandelovskih scenskih eksperimenata, a to je uz neizvedene Krležine *Legende* i zapostavljanje Kamova i Kosora možda najznačajniji propust naših glumišnih djelatnika tog vremena. Na kasnom se Vojnoviću doista mogao izgraditi samosvojniji stilski odvojak u općim odredbenicama onodobnoga europskog kazališta. Upravo je Begović naslutio tu mogućnost i 1924. god. svojim *Pustolovom pred vratima* pokazao kako smo znali slijediti prave poticaje. Na žalost, domete takve dramaturgijske izvornosti Begović više nije pokazao, ali je iznimnost vlastitoga scenskog talenta i zamjernu vještinu pozoričke okretnosti ostvario u kasnijoj, antologijskoj drami *Bez trećega* (1931), samo što ona po scensko-stilskim značajkama pripada, kao što je već spomenuto, u posve drugačiju kazališno-praktičnu sferu, onu impregniranu Krležinim *Glembajevima*.

Osječko predavanje iz 1928, koje, očito, nije nikakva improvizacija kako je to autor uporno tvrdio, već svjestan čin s jakim akcentima manifesta, a ubrzo potom i glembajevski ciklus drame i proze, bitna su prijelomnica u hrvatskoj drami. Glembajevskoga zagrljaja - da li sretnoga ili usudnoga - a potonje mi se određenje čini točnijim, naša se drama oslobađala teško. Tako je Matković tek u finalu ciklusa *Igra oko smrti* (1954), dakle nakon devet drama i dvadeset godina pisanja, uspio ostvariti vidljiviji pomak od uzora.

Glembajevska trilogija, stožerni dio Krležina dramskoga djela, na osebujan je način preokrenula i dio fortune hrvatske drame i kazališta. Napolitički intonirana, ona je u svom bogatom budućem životu na našim pozornicama često znala ispolitizirati nacionalnu dramu, postavši i mimo autorove želje svojevrsnom i porukom i oporukom koju su brojni prihvaćali, ne shvaćajući da time, možda i nepotrebno, mijenjaju sami sebe. A da je dio Krležine dramatike još uvijek poticajan za hrvatsku dramu, svjedoči primjer Slobodana Šnajdera, koji u dramski i kazališni život kreće kao buntovni šezdesetoosmaš, i to svjesnim, citatnim korakom (*Minigolf*) inspiriranim upravo svojim uzorom. I kod Jelačića Bužimskoga moglo bi se nazreti sličnih obilježja, što je samo dokazom da sveze Krležinih drama i hrvatske dramatike traju kroz razne modalitete i danas.

Mirjana Stančić

O AKTUALNOSTI KRLEŽINE DRAME *GOSPODA GLEMBAJEVI*

Od 1929. godine, kada je drama *Gospoda Glembajevi* prvi put izvedena u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, prate je kontroverze, i više od bilo koje druge drame Miroslava Krleže ona postaje palimpsestom na kojeg su mijenom vremena redatelji, izvođači, publika i povijest udarali svoj osobni žig.

Ako je 1929. *pravo* historijsko vrijeme ove drame, u kojem je ona na osobit način upravo napisanog i uprizorenog dramskog teksta funkcionirala kao autorov izraz aktualnih estetskih i socijalnih preokupacija, onda je i na suvremenike djelovala živo i intenzivno, kako i djeluju drame uprizorene uz veliki angažman samog autora. Neki od stilskih slojeva *Gospode Glembajevih* koji su - pred autentičnom historijskom podlogom - djelovali uvjerljivo i živo, s vremenom su, međutim, izbljedjeli sami od sebe ili zahvaljujući izvođačima i interpretacijama, koji su u ovoj drami otkrivali mjesta iritacije, da bi drama sama tijekom vremena postala metaforom nelagode, i po autorovoj sugestiji signal nečega (povijesnog i socijalnog stanja) što nikada nije ni bilo, dakle nekom vrstom fantoma.¹

Krleža nije do sada s ovom dramom imao sreću da se povremeno izvodi kao jedno od autorovih više ili manje uspješnih dramskih tekstova, jer ona svaki put - svakim uprizorenjem ili filmskom inscenacijom - izaziva nova čuđenja i problematiziranja. Neprijeporno i kao zaštitni znak ovog autora. Njezina intrinzična vrijednost i jest u višku vrijednosti, u projekciji jednoga općeg društvenog stanja, a odatle proizlazi i mjesto nesigurnosti u izvođenjima. U čemu je taj specifični višak vrijednosti, na to je autor sam odgovorio u svojim esejističkim, proznim, na kraju i lirskim tekstovima: *Hrvati su kulturni evropski narod, zapadnjački, latinski orijentiran, koji nema i nikada nije imao nikakve veze ni dodira s istočnim provincijama ove zemlje. Pod tim jedinstvenim pojmom Hrvata, malograđanin razumijeva Hrvata poplavljenika*

¹ O prelamanju dramskog i socijalnog u *Gospodi Glembajevima* vidi fenomenološku studiju Tarasa Kermaunera: *Umor in prevara, etos in resnica kot osrednje točke glembajevskega ciklusa*. U *Dani hvarskog kazališta*, Split 1981, str. 140-149. Ovdje str. 144: *Izključujući se odnos med resnico in slepilom - ibsenovsko izročilo - je za Krleža bivstven.*

iz Trnja i Maksimirske ceste isto tako kao i Hrvata s terase Esplanade hotela sa reketom u ruci, s njemačkom konverzijom i limousinom Hispano-Suize.²

Klasna podijeljenost Hrvatske i hrvatstva, paralelno postojanje potpuno disparatnih svjetova, a time i svjetonazora, i dijalektika kao načelo - teme su drame *Gospoda Glembajevi*. *Gospoda Glembajevi* u svakom su slučaju više od dramskog ili estetskog znaka, jer korespondiraju s vremenom koje je bilo previše kompleksno a da bi se dalo sažeti u samo jednoj drami. A prikazivani su na kazališnim scenama uglavnom kao jednoznačni, u svojoj estetskoj zaokruženosti i konačni dramski tekst.

Ako je 1929. drama igrana otprilike ili najbliže autorovoj predodžbi, što se može odnositi i na izvedbe iz tridesetih godina,³ do prvog značajnijeg odmaka u interpretaciji dolazi 1945. i kasnijih četrdesetih i pedesetih godina, s očitom kritičkom implikacijom prema tematiziranom društvenom sloju, višoj agrarnskoj građanskoj klasi, koje gotovo da i nije bilo, čak ni u Agramu.

Jedno od središnjih problematičnih mjesta u svekolikim interpretacijama drame je i uvjerenje da ta drama nužno reflektira, projicira jedan pogled na svijet, da je, dakle, u svojoj estetskoj biti, u nutrini svoje izražajne snage ideologijske naravi. Zato su, manje ili više, svi pristupi, sva uprizorenja na televiziji i filmu opterećeni ideologijskim slojem. *Gospoda Glembajevi* su, bez obzira na sve što je o svojoj drami izrekao autor, književni tekst koji u prvom redu podliježe estetskoj prosudbi. Čisto literarnih izvedbi ove drame bilo je malo, osim možda na stranim pozornicama, na kojima je ova drama imala osrednji uspjeh.⁴ To naravno nije ničija osobna, a ni kolektivna krivnja, ali ovaj je tekst, za razliku od intimističkih drama *Leda* i *U agoniji*, na osobit način izložen i nezaštićen kao artefakt, koji su društvene i političke mijene na prostoru dosežnosti hrvatskog jezika svakako više trebale nego ona njih. Svi su značajniji hrvatski ili "jugoslavenski" redatelji režirali *Gospodu Glembajevu* i sve značajnije glumice i glumci tumačili su naslovne uloge.

Gospoda Glembajevi su 1929. igrani kao realistički, odnosno naturalistički odraz društvene stvarnosti. Događanje na pozornici uglavnom je odgovaralo, ili je barem postojala namjera da odgovara aktualnosti. Nakon 1945. nastavilo se s inscenacijama koje su podržavale naturalistički model, ali sada već kao s očitim sredstvom socijalne kritike. U šezdesetim i sedamdesetim godinama ovaj se model napušta, redatelji prakticiraju skidanje historijskog kostima s Glembajevih, a pomiče se i značenjski centar drame: svijet koji ona predstavlja u sve se većoj mjeri ironizira, a u svojoj ogoljenosti, iskorjenjivanju iz historijskog vremena, poprima simboličan karakter. Indikativna je u tom smislu inscenacija Petra Večeka 1979. godine u Dramskom kazalištu Gavella u Zagrebu.

Gospoda Glembajevi još su uvijek mjesto nesigurnosti, drama neprikladnosti. Film Antuna Vrdoljaka iz godine 1988. jasnije od kazališnih predstava, upravo snagom ovog medija, odražava kompleksnost bavljenja ovom Krležinom dramom. U naporu da disocira i mjestimično ukine autorovu retoriku, odnosno da ublaži lite-

² O malograđanskoj ljubavi spram hrvatstva u *Sabrana djela*, sv. 14-15, Zagreb, 1957, str. 127. Tekst je prvi put objavljen u "Književnoj republici" 1926. godine.

³ Jedna od četiriju najizvođenijih Krležinih drama.

⁴ Usp. Vesna Cvjetković: *Teatar Miroslava Krleže na njemačkom jezičnom području*. Kao u bilješci 1, str. 356-362.

rarno-retoričku evokativnost, redatelj uspostavlja jedan svijet koji je neuvjerljiv iako dirljiv pokušaj legitimizacije glembajevskog svijeta kasnih osamdesetih godina u Hrvatskoj. Vrdoljakov film, upravo zato što predstavlja iskren redateljski napor, lišen ironičnosti i subverzivnih namjera karakterističnih za filmsku umjetnost, na kraju je ipak izvanredan dokument obračuna s Glembajevima i glembajevštinom, na kraju i s autorom ove drame. *Gospoda Glembajevi* su, naime, izrazito gradska drama, ne samo svojom građanskom tematikom, a time i ukorijenjena u visokoj građanskoj kulturi koja i jest njezinim bitnim smislom. Nestankom tradicionalnih gradskih centara ni književnost koja svjedoči o njima i o njihovoj osobitoj komunikaciji i sustavu vrijednosti koji su predstavljali ne može više imati onakvu funkciju kao dvadesetih godina ovog stoljeća. Film *Glembajevi* i kazališne predstave iz kasnih sedamdesetih godina potvrđuju koliko nam je postao dalek i stran svijet ove drame. To naravno nije nikakva negativna ocjena filma ili inscenacija u kazalištima, jer se ovdje ne radi o vrednovanju. Potonućem svijeta u kojem je ova drama bila manje-više realističkim odrazom jednog povijesnog vremena, i nakon što je i detaljističko povijesno sjećanje nestalo, svako novo uprizorenje s pravom i dobrim razlogom postaje sve većim izazovom. Treba vjerovati da će u skoroj budućnosti *Gospoda Glembajevi* prestati biti ideologijskim znakom i postati tek zanimljivim dramskim tekstom.

BALADE

Krleža je mnogo puta radio u korist svoje štete. Najeklatantniji dokaz ove tvrdnje je njegovo tzv. *osječko predavanje*.¹ Na nj možemo gledati kao na automistifikaciju koja je uskoro postala književno-povijesna činjenica.

Slučaj je poznat po tome što autor, umjesto da objasni svoju poetiku, u delikatni posao samotumačenja ulazi s pozicija estetskog redukcionizma i jedan itekako značajni aspekt svog dramskog stvaralaštva indirektno proglašava *porodom od tmine*, pa tako i na taj način iskazuje hommage i svoju sklonost baroku uopće.

Doduše, ti nam postupci nisu nepoznati i u ranijim razdobljima hrvatske književnosti, pa tako i ovaj primjer samo još jednom potvrđuju obol hrvatske književnosti nekim pravilima ponašanja i odnosa prema slobodama književnosti s kojima se služio prvo protestantizam, potom barok, a najposlije ona književnost koja je u ime političke pravovjernosti pristajala na sve moguće oblike autoredukcionizma, pa konačno i na žrtvovanje mnogo toga individualnog u korist *stranačke stege* i vrlo dubiozne kolektivne prepoznatljivosti.

Ako nam je danas prilično jasno zbog čega se Krleža baš u *osječkom predavanju* pokušao petrovski odreći svog *pjesničkog teatra*, manje je jasno zašto u prvom izdanju *Balada*, dakle u knjizi koja je tiskom izašla 1936. godine, Krleža nije jasno naznačio sve silnice koje su djelovale da je Petrica Kerempuh tako iznenada, književno neočekivano, a umjetnički autentično i jezično moćno zapjevao na jednom nepostojećem jeziku, jer jezik *Balada*, htjeli mi to ili ne, jedan je od onih nestvarnih jezika književnosti u kojima se žudnja za iskazom sublimira u efektni pjesnički izraz.

Jezičnu *Balada* jedan je književni nadjezik, jedna, gotovo u potpunosti ostvorena jezična utopija kojoj nisu prethodile nikakve najave i znamenja, osim tu i tamo koje rečenice izrečene kroz usta junaka knjige *Hrvatski Bog Mars*.

Pojavom *Djetinjstva u Agramu*, a kada je Miroslav Krleža kao svog jezičnog Vergilija, u ulozu čičerona prostorima izgubljenog jezičnog raja, predstavio u liku

¹ Osječko predavanje *Uvod prije čitanja drame U agoniji izgovoreno 12. travnja 1928*. Tiskano je prvi put u knjizi *Moj obračun s njima*, 1932.

bake Tereze Goričančeve, a djelomice i u svome učitelju Josipu Klobučaru iz Pučke škole na Kaptolu, slika postaje jasnija.

* * *

Sjajna i s vrhunskom akribijom pisana knjiga *Korijeni Krležina Kerempuha* (Zagreb, 1991) Josipa Vončina otkrila je da je repertoar utjecaja bio mnogo širi i od onog što ga je u jednom od prvih prikaza *Balada* pouzdano i točno detektirao Slavko Batušić², koji je s pravom upozorio na kajkavsku književno-jezičnu razvojnu liniju Habelić, Vramec, Mikloušić, Brezovački, na koju se Krleža vrlo inventivno i znalački priključio.

Vončina s razlogom pretpostavlja da je Slavko Batušić bio dobro obaviješten i da nije slučajno naveo ovu četverolisnu djetelinu jednog nepravom zaboravljenog i zato nesretnog dijela hrvatske književnosti, te daje do znanja da se može pretpostaviti kako je toga bio svjestan i sam Krleža, čak štoviše, postoji i vrlo realna mogućnost da je riječ o jednoj tipičnoj autorskoj poetološkoj sugestiji izrečenoj kroz druga usta s namjerom da bi djelo bilo predočeno, shvaćeno, a potom i tumačeno u jednom estetski i značenjski nediskreditiranom ambijentu.

Taj potez je bio neobično važan jer je kajkavska lirika početkom tridesetih godina već poprimila neka kanonizirana svojstva gotovo amblematske funkcionalnosti s kojima nije želio imati nikakve veze.³

Znamo da Krleža, barem u književnim stvarima, nije bio sklon podvrći se bilo kakvim pravilima nekakvog kolektivnog duha. Bio je to jedan od mogućih razloga zašto nije olako davao pristanak da ga uvrstavaju u antologije hrvatske poezije, a podatak da je to izrijekom uradio i u povodu pripremanja Delorko - Tadijanovićeve antologije,⁴ prve antologije hrvatske poezije u kojoj su zastupljeni i oni pjesnici koji su pisali na čakavskom i kajkavskom jeziku, i koja je i u tu jezičnu djelatnost pokušala dati uvid, možemo tumačiti upravo njegovom suzdržljivošću prema onom tipu kajkavske poezije koja je dobila legitimitet književne, čitalačke i konačno kritičarske javnosti prije no što je bila jasno prepoznata kao jedna nova i karakteristična pojava u okvirima suvremene hrvatske književnosti, i dok je još nitko nije uvrstio ni u ijednu antologiju, a niti je o toj pojavi meritorno govorila književna kritika. Do jasne identifikacije dolazi poslije izlaska spomenute *Antologije* i studije *Hrvatski književni regionalizam* Tomislava Prpića.

Da bi se u taj posao itko mogao bez ikakvih predrasuda upustiti, morale su se pojaviti pjesničke zbirke Tomislava Prpića⁵ i Mikule Pavića⁶, te Dragutina Domjanića⁷ koji je sa svojim *kipcima* i *popevkama* nečem zaboravljenom, i u književnom smislu potrošenom, potvrdio zavičajnost i vratio izgubljeni legitimitet ne samo u odnosu na povijest hrvatske književnosti nego i u odnosu na neelastične kriterije

² Slavko Batušić: Miroslav Krleža *Balade Petrice Kerempuha*, "Hrvatski dnevnik", I. br. 119, str. 19, Zagreb, 20.9.1936.

³ Tomislav Prpić: *Hrvatski književni regionalizam*, Zagreb, 1936.

⁴ Tadijanović - Delorko: *Hrvatska moderna lirika*, Zagreb, 1933.

⁵ Tomislav Prpić: *Plava gora*, Zagreb, 1923.

⁶ Nikola Pavić: *Pozableno cvetje*, Zlatar, 1923.

⁷ Dragutin Domjanić: *Kipci i popevke*, Zagreb, 1921.

štokavštine koju je kanonizirao Maretić ne samo svojom gramatikom nego i prijevodima *Ilijade*, *Odiseje* i *Eneide*.

Očito su Krležine ambicije bile veće od pisanja dopadljive poezije ugodaja, žanr slika i blagozvučja šansona, odnosno popijevki.

Skлонost redukcijama, pa čak i skrivanju mnogih stvarnih tragova utjecaja očitovanih na primjeru spomenutog predavanja, čak i uz punu svijest da je u tumaču II. izdanja *Balada*⁸ izrijekom spomenuo četverolist cvjetja kajkavske književnosti, navodi na logičnu pretpostavku da je ističući jedno, po svojoj staroj navadi Krleža nešto drugo i dalje krio.

Narav ove skrivalice (teško je reći da je lagao) nije identična onoj koju je Miroslav Krleža izrekao pred istražnim sucem u povodu afere Diamantenstein, jer tada je čin za koji bijaše optužen predstavljao zakonski prekršaj koji je povlačio tešku osudu, ali ipak, da bi se oslobodio mogućih kritičarskih asocijacija na bilo kakve veze s kajkavskim pjesništvom Dragutina Domjanića, navelo ga je da kao Petar zaniječe poznanstvo s djelom jednog neprispodobivog gospodina hrvatske književnosti kojemu, bar kada su u pitanju *Balade*, ipak nešto duguje, a da toga možda i nije bio svjestan. Ipak, bez obzira na svijest o tome, da je i htio, nije mogao djelovati i pisati izvan plodotvornog ozračja njegova djela.

Riječ je o Augustu Šenoi i tri, odnosno četiri njegove pjesme napisane na kajkavskom koje autor nije nikada uvrstio u svoje knjige, ali koje su ipak bile poznate ne samo književnim moljcima nego i onom općinstvu koje je smatralo da poezija između svih ostalih funkcija nikako ne smije odustati od onog što nazivamo razbibrigom.

* * *

U *Zaključku* spomenute studije Josip Vončina piše: *S punom ozbiljnosti treba postaviti i pitanje o korpusu pisanih uzora Baladama. Sam je Krleža u nekim svojim izriječima (usp. O.5.12) taj korpus na dva načina ograničio: spominjući samo autorska prezimena (a to isključuje tekstove kojima se ne zna pisac); postavljajući vremenske međe - od kraja 16. stoljeća (Pergošićev Dekretum i Vramčeva Kronika 1578) do početka preporoda (smrt Mikloušićeva 1833). S tim u skladu nije nam odviše teško nazreti da su neke balade inspirirali pojedini pretpreporodni kajkavski književnici, kad je to motom jasno označeno (Lamentacija o štibri - Štoos; Kalendarska - Mikloušić; Planetarijom - Habledić) i kad takve naznake nedostaju (Verboeczy - Pergošić; Kronika - Vramec). Na primjer, godine 1937. Glavaš (Buerov) piše: 'Balada Lamentacija o štibri očita je parodija Štosove tužaljke Kip domovine... (103, 43). Pokazuje se, međutim, da su se u Balade nataložili stilski postupci i jezični podaci drevnih glagoljaških pjesnika (Katičić), a Krleža je nasljedovao i pisce druge polovice 19. stoljeća (npr. Kristijanovića, Šenou, Kovačića itd.).'*⁹

Spomenuo sam zapanjuću akribiju spomenute studije, premda nije uvijek ekonomično, a ponekad niti dovoljno jasno, u znanstvenom smislu pisana. Stanovita ironija i pomalo nejasno relativiziranje dostignuća autora koji su se u nekim ranijim

⁸ Miroslav Krleža: *Balade Petrice Kerempuha*, Zagreb, 1946.

⁹ Josip Vončina: *Korijeni Krležina Kerempuha*, Zagreb, 1991, str. 247-248.

prilikama zanimali *Baladama* vode čak do ruba zabune. Primjerice, umjesto da jasno ukaže s nekoliko jasno određenih rečenica - sudova na nedorečenosti, pa i vrlo skroman rezultat studije Bosiljke Paska,¹⁰ nespремnost i nespretnost autorice da se bori sa zalogajem kojem nije bila dorasla da ga sažvače, Vončina dovodi čitatelja na rub neizvjesnosti, pa tako primjerice umjesto da jasno kaže - autorica između ostalog nema pojma da Rački svoju *Gradu za poviest hrvatsko-slovenske seljačke bune god. 1573* nije nikada tiskao kao posebnu knjigu, nego da je riječ o tekstu tiskanom u ediciji Starine JAZU¹¹, to daje na znanje oslanjajući se na ironiju.

Nije nam do ironije, nje je posve dosta i na pravom mjestu u *Baladama*, nas zanimaju sve mogućnosti koje nam stoje na raspolaganju u traganju za pravim životvornim korijenima *Balada*.

To znači da su dosadašnje spoznaje na tom području više nego skromne, da je niz autora na temu *Balada* napisao cijele zbornike koji nisu ništa drugo nego svojevrсни stupidariji. Te autore navodim abecednim redom i po sjećanju, pa ću zacijelo nekoga, na žalost, preskočiti, ali i ovako ih je previše: Tode Čolak: *Govorenje Petrice Kerempuha*, isti: Miroslav Krleža, Zvane Črnja: *Synthesis krležiana*, Vojislav Đurić: *Krležino remek-djelo*, Marin Franičević: *Problem regionalizma u hrvatskoj književnosti*, Nikola Ivanišin: *Kontroverze uz Krležin jubilej*, Bosiljka Paska: *Pristup Baladama Petrice Kerempuha*, Antun Polanšćak: *O Miroslavu Krleži*, jer na ovu dobru krležijansku kabanicu od čiste vune oduvijek su navaljivala jata književnih moljaca i ideoloških parazita.

Nikada nisam pisao o *Baladama*. Za to je bilo uvijek sijaset razloga, a jedan je sadržan u mom odnosu prema kajkavštini, odnosno činjenica da nisam kajkavac, a da napišem ovaj tekst dala mi je pravo jedna od posljednjih rečenica što ju je Josip Vončina napisao u spomenutoj knjizi.

Nalazi se u paragrafu 21.06 spomenute studije koja, bez obzira na ovaj moj skok u stranu, doista pokazuje da je krležologija krenula putem koji nešto obećava:

*Među koricama jedne knjige doista se ne mogu naći sve obrade (pa čak ni svi poticaji) za ozbiljan, budući trud kako bi se proniklo u samu srž jednoga od vrhunskih plodova hrvatske književnosti otkako postoji: Krležinih Balada Petrice Kerempuha. Tome cilju htjet će se još mnogih napora: magistarskih, doktorskih i dokoničarskih (osobito posljednjih).*¹²

Dakle, bit ću iskren, i sve ovo o čemu ću reći koju, ne izlazi iz okvira književnog otiuma, pa ću prvo reći autoru spomenute studije i korisnog naputka da mi je dokolica draža od preporučene dokonice, i to ne zbog Brodnjaka nego jednostavno zbog onog što se zove duh i praksa hrvatskog jezika.

Odabrao sam *Balade* ne zato da bih krenuo mnogo dalje, nego zato da bih upozorio što mi sve pada na pamet, posebice sve što im je u književnom smislu prethodilo, što bi se moglo, a u mnogim slučajevima moralo, inventirati pod tim brojem.

¹⁰ Bosiljka Paska: *Pristup Baladama Petrice Kerempuha in Miroslav Krleža: Balade Petrice Kerempuha*, Zagreb, 1966.

¹¹ Vidi: Starine VII, JAZU, Zagreb, 1875, str. 164-322.

¹² Josip Vončina, *ibid.*, str. 251-252.

Stoga slijedim navedenu ponudu voden vragom osobnog hira po kojem su *Balade* za mene u prvom redu svojevrzni androgin hrvatske književnosti, a to znači - djelo koje teži *misteriji potpunosti* (M. Eliade).

Zašto androgin? Eto još jednog jednostavnog pitanja na koje i nije tako jednostavno odgovoriti, ali da je riječ o djelu kreativno spojenih dvojnosti, uopće ne smijemo posumnjati.

Prva dvojnost je jezična. Druga se očituje u tematskom simulakrumu, odnosno u povijesnoj stilizaciji.

* * *

Zna se da su *Balade* pisane na kajkavskom, ali čitati ih samo iz puke razine kajkavske svijesti o književnosti bilo bi jalovo.

Da ne pretjerujem, bit će posve dovoljno pogledati što nam se sve to nudi pod prilično sumnjivom firmom suvremene kajkavske književnosti. Taj pogled predstavljat će pola odgovora! Sve ostalo je automatizam od kojeg prava književnost bježi zato što ga sama proizvodi.

Vítězslav Nezval je napisao stihove:

... mene usred rečenice zasljepljuje vrt
ili pak latrina no to nije važno
više ne raspoznajem pojave prema ljepoti ili ružnoći
koju ste im pridjeli.¹³

Pojednostavljeni politički kontekst s kojim su čitali, a potom tumačili *Balade*, istrošio je njihovu jezičnu podlogu, ukinuo je povijesni osjećaj za jezik i stihotvorstvo je zamijenilo istraživanje i eksperimente. Smisao i ekspresivnost Krležinih metafora i sintagmi, ma koliko one bile stvarno krvave u izričajima poput *Kervava kronika*, *kervavi Biskup Ban*, *karv*, *ta slana*, *kmetska stubičanska karv*, jednostavno je popila potrošena retorika *Komunističkog manifesta*, odnosno njegove najtrivijalnije vulgarizacije najniže žurnalističke razine, i potom je bila zamotana u makalaturu socijalnih stereotipa koji su kao mentalno smeće zatrpali finu jezičnu strukturu Krležinih stihova.

Povijest se Krležina pjesničkog jezika izjednačila s društvenom historijom. Zamršenost i nijanse prve potrošila je značenjska halapljivost i neprobirljivost druge. Sva ostala značenja jednostavno su se potrošila a da zapravo i nisu bila trošena.

Ono što je stavio u opticaj Dragutin Domjanić bila je svjesna rokoko stilizacija jednog gotovo nestvarnog svijeta; Miroslav Krleža petnaestak godina kasnije nudi pučku baroknu slikovitost, koja je izgubila onaj dio svoje neosporne vrijednosti koju bismo na razini improvizacije mogli nazvati socijalnom atraktivnošću, ali *Balade* i bez toga ostaju ono što su i bile, a to je vrhunski iskaz *poezije jezika*.

Izbrisanu iracionalnu dimenziju, ludistička načela, povezanost zvuka i pokreta moramo *Baladama* vratiti pod svaku cijenu, jer nam je to odjednom postalo tako potrebno.

¹³ Vítězslav Nezval, cit. prema Roman Jakobson: *Što je poezija*. U: *Ogledi iz poetike*, Beograd, 1978, str. 106.

Roman Jakobson je zapisao za *današnjeg pjesnika kao za starog Karamzina* nema ružnih žena. *Nema pejsaža ili akta, mrtve prirode ili misli koji bi danas mogli biti izvan pjesničkih tema.*¹⁴

Slajući se sve više ne samo s Jakobsonom nego i zbog svojih godina i s Karamzinom, prihvaćam i drugu nedoumicu na koju Jakobson upozorava.

Naime, na retoričko pitanje je li *moguće ograničiti područje pjesničkih sredstava, kunstgrieffa* odgovara niječno, tvrdeći da umjetnost svjedoči o stalnoj promjenljivosti tih zahvata i sredstava, reknimo da potrošnja širi uporabu, ali sve one rastrošnike upozorimo da prevelika uporaba dovodi do istrošenosti, odnosno *ofucanosti*. Tako su i *Balade* u stanovitom smislu potrošene uporabom na jedan način, pa samo izmjenjena načina potrošnje jamči njihovu značenjsku obnovu.

Bit ću dosljedan u korištenju svoje dokolice, i družeći se bar nakratko s Romanom Jakobsonom, citirat ću ga, da pokažem njegovu lucidnost, a možda i moj dobar ukus kojim odabirem književne znance i potom ih prihvaćam kao iskrene prijatelje. U tom poslu poticajan je i Matošev savjet koji je pjevao u *Mladoj Hrvatskoj*:

*Naš ukus samo rijedak dojam bira
I mrzi sve što sličī frazi i pozi.
Tek izabranom srcu zbori lira
I nije pjesma koju viču mnozi.*¹⁵

Vrijeme je reći da iza nas ne stoji samo iskustvo estetike ružnog nego i iskustvo antiumjetnosti, a osim svega i ona Adornova sumnja o smislu pisanja poezije poslije Hirošime.

Sve su to činjenice koje ne treba izbjegavati i ponašati se kao da nisu ni u kakvu odnosu sa zbiljom.

*Granica koja dijeli pjesničko djelo od onoga što pjesničko djelo nije, labilnija je od granica kineskih državnih formacija. Novalis i Mallarmé smatrali su da je abeceda najveće pjesničko djelo. Ruski pjesnici divili su se poetičnosti vinske karte (Vjazemski), popisa carske odjeća (Gogolj), reda vožnje (Pasternak), čak i računa iz praonice (Kručonih) napisao je Roman Jakobson i nema razloga da mu ne vjerujemo.*¹⁶

Prihvatimo li ove bizarne činjenice, one nam daju stanovito pravo da shvatimo da upravo margine takvih značenja kadriraju neko književno djelo, a bijeli prostori margina nisu prazni, oni su samo ispisani nevidljivom tintom ili su pak ispunjeni onim što danas, kada je riječ o kompjutorima, nazivamo nevidljivim tekstom.

* * *

Književni kontekst tvori mnogo toga što je poznato velikom broju čitatelja, ali u nj ulazi i ono o čemu ponekad nemaju ni pojma vrlo veliki stručnjaci za književnost, za pojedina razdoblja, pa čak i za određene pisce.

¹⁴ Ibid., str. 106.

¹⁵ Antun Gustav Matoš: *Sabrana djela*, Zagreb, 1973, knj. V, str. 42.

¹⁶ Roman Jakobson, *ibid.*, str.107.

Zabavljeni *Baladama*, mnogi autori koje Vončina spominje u svojoj studiji, pa i on sam, navode niz manje ili više poznatih činjenica. No ako književnost ne može egzistirati na grbači poznatog, kritika koja troši svoje dragocjeno vrijeme samo na poznato nema vremena da istražuje ono skriveno nepoznato i neotkriveno!

Već spomenuti Roman Jakobson, s kojim se družim uvijek kada osjećam da se moram naći u društvu onih koji ne oskudijevaju idejama, upozorava *Ne vjerujte pjesniku koji u ime istine, realnosti itd. odriče svoju pjesničku prošlost ili umjetnost uopće*.¹⁷

* * *

Svi izvori osim Goričančeve, Klobučara i nekih činjenica na koje ću ja upozoriti, bili su bjelodana književna zbilja Krležine literarne radionice i hrvatske književnosti sredinom tridesetih.

U tom prostoru između *Wahrheita* i *Dichtunga* zanima me *Dichtung*, čak i u onom reduciranom i primijenjenom značenju u vezi s pritiskom i zaptivanjem.

Svaka dobra pjesma zatvoren je znakovno-zvukovni sustav koji funkcionira to bolje što je tlak iščekivanja ili provociranja neočekivanim značenjem veći.

U *Baladama* je, kada su prvi put bile objelodanjene, mnogo toga značenjskog bilo ideološki komprimirano, a pjesnički način kojim je to Krleža iskazao bio je ne samo neočekivan nego je u smislu književnog iskustva bio neprovjeren i duboko zapreten.

Krleža se nije ženirao stilizirati neke već zaboravljene niske pjesničke oblike i vratiti ih u književnost, i to tako kao da se o ozbiljnoj i visokoj književnosti uopće ni ne radi.

Možda djeluje pretjerano, ali za mene SVE tvori jedini stvarni kontekst nekog značajnog književnog djela. To sve nipošto nije za potcijenjanje.

Zašto bi i zbog čega slučaj s *Baladama* predstavljao nekakav izuzetak?

* * *

Moje prve *Balade* bijahu one izašle *V Ljubljani pri Akademski založbi AD.MCMXXXVI*. Dakle, ono izdanje koje na kolofonu ima otisnuto: *Okvir naslovne strane ove knjige izradio je Urs Graf u drvorezu za Frobenovu oficinu u Baselu u 16. stoljeću. Inicijali su uglavnom iz Holbeinova Totentanz - alfabeta, ostali od nepoznatog autora. Dekorativni motivi potiču iz starih štampa 16. i 17. stoljeća, te Ova je knjiga štampana na domaćem papiru u dvobojnom tisku po ručnom slogu tiskare Veit in drug, družba z.o.z. na Viru pri Domžalah (P.Veit), dakle izdanje u kojem prsti Krste Hegedušića još nisu bili nazočni.*

Ovo ne spominjem tek tako, jer je i to jedan od razloga zbog kojih sam Tilla Charlesa de Costera (pročitao sam ga 1947) tako živo povezivao s ovom knjigom stihova, a one obje ulazile su, bar za mene, u kontekst onih evropskih ratova koji su jednom trajali stotinu, a drugi put tridesetak godina.

¹⁷ Ibid., str.107.

Balade su za mene tada bile dio jednog *imaginarija* u koji su ulazile brojne fabule, od one o Genovevi, Kolumbovu otkriću Amerike, neki romani Dumasa oca, te neosporno neke knjige Marije Jurić Zagorke.

Živo se sjećam da sam 1944. godine na dušak pročitao njene *Republikance* koji su tada izlazili u nastavcima, pa upravo ovaj podatak demantira tvrdnju same autorice, a koju su nekritički prihvatili Bora Đorđević i Stanko Lasić, o tome kako je za NDH bila proskribirana. U taj kontekst nedvojbeno je ušla i *Grička vještica* (čitao sam je te iste 1944. godine u Kuglijevu izdanju).

Spomenuh riječ *imaginarij* naprosto zato jer sam u svim tim knjigama mnogo toga otkrio što sam poslije svrstao među alegorije, fantastična znamenja i čudesno, što sve tvori podlogu povijesti, ali i podsvijesti, a što je nužno pomaknuto u odnosu na obični svakodnevni život koji prispodobljuje obično i jedva zamjetno, a koje se tek potom u retorti povijesti i duha preobražava u neobično, neočekivano, pa čak ako treba i u neprirodno. Da je moja lektira tada bila zbunjajuća, neka potvrdi podatak da sam baš u tom trenutku, osim što sam čitao dnevne novine, redovito kupovao *Zabavnik* i *Hrvatska krila*, a da je *Gričku vješticu* odmah zamijenila Šenoina *Seljačka buna*, a nju Kumičićeva *Urota*.

Sve su to bili dokazi prošlosti u kojoj je Hrvatska imala vrlo važno mjesto i ulogu u čiji internacionalni značaj uopće nisam mogao posumnjati. Bio je to moj prvi vlastiti *Orbis terrarum književnosti* čije je prevelike granice poslije bilo teško proširiti.

Sve novo ulazilo je i u te već oblikovane okvire i u tom mijehu, a i njega sam posudio iz dječje obrade *Odiseje*, rastao je pritisak potencijalne književne energije -Dichtung.

Što se pak tiče samog *Kerempuha*, i on je već imao u tom *orbisu* svoje vrlo prepoznatljivo mjesto. Bilo je određeno i prije čitanja *Tilla* Charlesa de Costerova lektinom, djeci namijenjenog *Petrice Kerempuha* u izdanju Knjižare Stj. Kugli (mislim mnogo izdanja, i to kao i uvijek u Kuglija bez naznake godine izlaska), međutim, tu je posrijedi još jedan doživljaj.

Ovdje čak ne mogu reći da sam ga osvojio čitanjem, jer tada nisam znao čitati, pa mi je mama čitala knjižicu *Petrica Kerempuh i spametni osel*.

Mnoge sam stihove znao napamet, da bih mnogo kasnije doznao da je autor knjige Vujec Grga, tj. Dragutin Domjanić, pjesnik koji je imao vremenski primat u otkriću kajkavskog jezičnog medija i njegovu primjenjivost za pisanje suvremene književnosti.

Kao što se vidi, moj *Kerempuh* bio je i ostao pun trica i kučina, i doista se ne može ni s čim suprotstaviti akribiji studije Josipa Vončine, osim svojom životnošću i pomanjkanjem bilo kakvih predrasuda.

Ovo spominjem kako bih podsjetio da se pridržavam napatka autora knjige o *Baladama* da nipošto ne odustanem od ljepota i iznenadenja što nam ih pruža dokolica, jer čini mi se da sam o književnosti najviše doznao onda kada sam se prepuštao otiumu čitanja.

Od dokolice do književnost tek je jedan mali, ali na žalost, teško ostvariv korak darovitosti.

Krećem se cijelo vrijeme u nekakvu vernakularnom prostoru, premda u mojoj užoj obitelji, u krugu u kojem sam proveo djetinjstvo nije bilo kajkavaca i u kući se nikada nije kajkavčarilo, a ipak se ne može reći da nisam živio na kajkavski način, jer su u Zagrebu mog djetinjstva funkcionirale neke, oprostite mi na pomanjkanju preciznijeg termina, *kajkavske institucije* - od *Šoštar kalendara*, *Reze* i *Jule* koje su se sastajale ispod Repa, tj. Jelačićeva spomenika. U nekom drugom dnevniku izlazio je *Jurek Cmok*, a u nizu zagrebačkih osobenjaka, od kojih je jedan dobio i svoj prolaz (Miškec), sjećam se jednog čudaka koji je analogno sendvičmenima uvijek nosio trubu starog gramofona, i kroz tu je trubu polupijan izvikivao razne reklame. Bila je to svojevrsna inačica seoskog bubnjara ili dobošara koji je izvikivao reklame u stilu one - čujte i počujte!

Sjećam se još i danas jedne njegove reklame u stihovima. Vozio se u zadnjem dijelu tramvajske prikolice, dijelu koji je bio otvoren, i derao se u gramofonsku trubu: *Tko na riti ima prišće, nek ide v Teslić kupališće*. Bio je tu također i onaj *beloga pesko kuku*, *Schoene Lisi* i još poneka bizarna osoba koja je također ušla u taj moj kajkavski imaginarij, poprilično nalik onom iz Krležine *Sanoborske*.

Bio je to istinski kajkavski svijet otkriven na zagrebačkom asfaltu; taj imaginarij otvorio se kao kakav bizarni retabl na potezu od tri mitnice - one na Črnomercu, one kod Maksimira i one ispred Savskog mosta, a da ni jednom nisam zakoračio na selo gdje je kajkavski bila jedina govorna zbilja.

U taj svijet ulazile su i razne napitnice, jer premda je Fancev *Hrvatsku dobrovolju*¹⁸ tiskao tek 1937, mnogi stih, pjesma i melodija što ju je zapisao i tako sačuvao Ladislav Forko, kako sam za sebe piše *visejašprištu* i *plebanušu zlatarskomu*, *napravljene* i za *razveselenje svojnih prijatelov van dane vu letu 1823*, koji je očito taj zapis uradio pridržavajući se preporuke Vrhovčeve okružnice *Lingua Ilyrica seculo septimo per Ilyrium continuo florensens* od 26. lipnja 1813. godine, dobro su poznavali tu tradiciju i uspješno je pomlađivali. Bez obzira na to što je *Dobrovolja* tiskana godinu dana poslije *Balada*, postoji mogućnost da je Krleža i te kako poznao druge pjesmarice, a osobito prilog što ga je tiskao Milan Šrepel o jednoj kajkavskoj pjesmarici u Gradi II. Pa tako ni iskustvo onog specifičnog ladanjskog nazdravičarstva, sačuvano u tim zapisima, nije za odbaciti. I ono je dio humusa na kojima su *Balade* izrasle preko noći, ali nipošto ne kao nekakve nore *glive hrvatske* poezije.

Sumnjam da je itko početkom ovog stoljeća išta predikao na jeziku Habelića, Vramca, Mikloušića ili Brezovačkog, malo se tko još sjećao i Kristijanovića, ali se i dalje pilo, nazdravljalo i pjevalo dobrovolja, a pritom su se kazivali i obavljali obredi križevačkih i inih vinskih štatuta.

Na žalost, taj objektivni, premda paraliterarni svijet od svih dosadašnjih istraživača *Balada* nije ni dotaknut. O svemu ovom zapisat ću sve što znam, a to je gotovo ništa, ali i dalje tvrdim da intuiram postojanje jednog mnogo većeg kontekstualnog areala koji tvori kulturološku i jezičnu podlogu *Balada*.

Mislim da je nužno uputiti se neistraženim prostorima orsaga jedne zapravo još uvijek nesabrane biblioteke, proučiti ono što se početkom stoljeća nazivalo *Sittengeschichte*, poslije sociološke i kulturološke ekspertize sjevernohrvatskog baroka

¹⁸ Franjo Fancev: *Hrvatska dobrovolja*. U *Zbornik za narodni život i običaje*, XXXI, Zagreb, 1937, str. 67-168.

upustiti se u kulturološko istraživanje hrvatskog rokokoja, a potom bidermajera, kada poslije uzvišenih tema, herojskih gesta nastupa vrijeme frivolnosti, feminizma, a poslije i to nestaje pred tihim vodama ideala sređenog društva obrtnika i građana.

Tu je i neobično razdoblje kojem su prethodile neobične ambicije da dečko s Kupe izmisli univerzalni slavenski jezik i pokrsti sve Moskovite, a senjski Nijemac Ritter Hrvate učini hrvatskijima nego što oni to doista jesu. Treba ući u problematiku crkvenih redova, tajnih društava, i premda sam o masonima prvi put čuo čitajući *Republikance* one ratne 1944. godine, i to o zavjereniku Martinoviću, ili pak o tajnom društvu vragova iz *Gričke vještice*, problem tajnih ili pak onih društava koje je krasio bilo kakav ekskluzivitet mora se također raspraviti...

Kada Josip Matasović¹⁹ kaže da je Juraj Habdelić bio hrvatski Abraham a Santa Klara, onda tu činjenicu moramo provjeriti ne samo u njegovim *prodekama* nego i, koliko god nam je to moguće, i njihov učinak na javnost.

Treba također uzeti u obzir i razna *Ordo doctorum* među kojima je na prvom mjestu Patačićeva *Pinta*.

Na žalost, dosad nisam nikada naišao da je itko, u tim nejasnim okvirima naše kajkaviane, spomenuo bratovštinu *Kvakača* koja je funkcionirala od šenoinskih vremena pa sve do pred početka II. svjetskog rata.

Da *dobrovolju* ne možemo odbaciti u tom istraživanju (kanoniziran je stih, teme, makaronizam) pokazuju mnoge pojedinosti, a rječnik koji se u hrvatskoj književnosti tek tu i tamo po skrivečki koristio (kao u *Gomnaidi*), ovdje je bio lišen točkica s kojima su se Akademijina izdanja sve donedavno razmetala.

Skatologija, skarednosti i jezične opscenosti imaju pravo građanstva u tim stihovima, i ono se izdašno koristi, kao i razne druge ideološke invektive, kao primjerice ona koju je sročio Pavao Ritter Vitezović u latinski pisanoj *Obrani*.

Premda član *Pinte*, Vitezović nije nikada bio posve prihvaćen u društvu. Predbacivali su mu da je stranac u Zagrebu (premda je bio Senjanin), da se ne pridržava nemrsa, da mu pokojna supruga nije suviše često odlazila u crkvu. U spomenutoj *Obrani*, napisanoj 1710. godine, kako nas izvješćuje Josip Matasović, on je *elegantno prešao preko tako sitničavih osvada, držeći se one apostolske* da nije griješno, što ide kroz usta nego iz usta, *a o ribama kao posnom jelu nije se mario pravdati, jer su ukusi relativni*.

No u cijeloj priči važni su ovi hrvatski stihovi:

- *Pop, bogatstvo koi spravla*
Put svetosti zaostavla.
Bogatcem je teško vmriti,
A još teže u raj priti.
Mogli bi se bole zvat ti
Popi sveti, neg bogati. -
- *Koi s - bradom kyrpa byrke,*
I s - pehari strila Turke,
Nit - mu byrki lipo stoje,
*Niti ga se Turki boje. -*²⁰

¹⁹ Dr. Josip Matasović: *Iz galantnog stoljeća*, Zagreb, 1921.

²⁰ *Ibid.*, str.100.

Ima u svim tim prigodnim i neprigodnim stihovima mnogo parafraza, travestija i inih majstorija iz literarne kuhinje. Pjesnici su odvajkada bili i dobri sokači, kuhači, i kako se još nisu majstori u kuhanju na kajkavskom zvali.

O političkoj podlozi tih pjesama uopće ne treba govoriti, ona je hrvatska realnost; što se moglo drugo uz kupicu nego politizirati.

U to nema sumnje, a nedavno ponašanje vlasti i puka, kada su konačno ostvarene neke političke želje hrvatskog naroda, to samo potvrđuju, pa se u tom kontekstu veća pažnja psihološkodruštvenoj podlozi za nastanak jednog takvog hrvatskog političkog kanconijera, kao što su *Balade*, mora posvetiti.

O mentalitetu i jezičnim slobodama osamnaestog stoljeća neka govori ovaj primjer.

Zna se da je riječ o jednoj preradbi pjesme Jurja Draškovića,²¹ ali činjenica da se ona aktualizirala i takva govorila, kazuje i o kolektivnoj ulozi hrvatskog dopreporodnog pjesništva.

Istaknuti prednost Hrvata u odnosu na druge narode propagandna je igra koja nam ni danas nije strana, ali da je i prije dvjesto godina bilo raznih Šima Đodana i Hrvoja Šošića pokazuje da je riječ o jednom pravilu.

No kako u svakoj nevolji ima uvijek i zERICA sreće, u Gršićevoj pjesmarici otkrivamo da jezik nije bio krut, uštogljen i pošto-poto visok jer:

*Šlovak pak rad laže,
sve što čuje kaže,
cimer mu lisica,
jer ima dva lica.*

O Srbima će pjesma kazivati ovako:

*Vlah ni jedne vere
krade sve prez mere,
vsakom majku gradi,
nerad polje radi.*

Ni Nijemac, onaj o kome je već Krsto svoju rekao, ne prolazi mnogo bolje:

*Nemec se naklanja,
sakramente zganja,
plaši samog sebe,
posere se v gege.*

Ni Čeh nam nije bio osobito po volji, čak ni našim vinskim dobrovoljcima, pa ga opisuju stihovima na ovaj način:

*Pemak se potepale,
povsud plundre steple,
ako se i srdi
pes mu pod nos prdi.*

²¹ Cit. prema Franjo Fancev, *ibid.*, str. 76-77.

Treba li u tom kontekstu i Slovenac bolje proći? Ne, to bi iznevjerilo očekivanje.

*Kranjec skuži ljubi,
Miciku si snubi,
na osliću jezdi
ki mu toplo pezdi.*

I Turčin je na redu, pa se pri jelu i pijači pjevalo ili recitalo:

*Turčin gizdost ljubi
povsud bule snubi,
od čistoće vere
guzicu si pere.*

Imajmo na umu da smo negdje na izmaku galantnog stoljeća i ne može se očekivati da bi se o Francuzu govorilo na neki drukčiji način od ponudenog:

*Francuz kot budala
lica svoja mala,
zmišla nove nošnje
prazni po tom mošnje.*

I na kraju samozadovoljstvo, poznato nam i iz ovih dana kada je na jedno pitanje o podrijetlu svoje supruge predsjednik države odgovorio tako da bismo taj odgovor mogli smjestiti među ove četverostihove:

*Vsaka fela ljudi
ima svoje čudi,
ja sam zadovoljen
da sam Hrvat rođen.*

* * *

Ordo doctorum ne prestaje s *Pintom*, jer u Zagrebu su postojali *Kvakači* i *Društvo Kvak*, i mislim da su oni, odnosno neki članovi i njihovo specifično stihoklepstvo imali utjecaja na *Balade*, ako ničim drugim a onda time da su utjecali na Krležu da ne naslijedi i ovu moguću tradiciju.

Otklanjajući Domjanića, a indirektno i tradiciju *Kvakača*, *Reze* i *Jule*, *Jureka Cmoka*, Krleža nije osporio ove tradicije, nego se samo djelomice od njih odmakao. Da li je to bio razlog zašto nije nikada upozorio i na Šenou kao svog mogućeg prethodnika, ne znam, ali nužna korektura nije urađena ni u spomenutoj studiji.

Josip Vončina od svih Šenoinih djela spominje tek *Seljačku bunu*, a sve sam uvjereniji da itko tko o *Baladama* želi reći nešto novo, i u istraživanjima ići dalje od onoga do čega se dosad stiglo, ne smije zaobići kajkavske spelancije Onofriušina Koprive v verzušima, poput one *Čudnovita dveh kaputov zmešarija*:

*Vredno je zapisat vu sveg leta table
Kak su harcuvale viteške tre sable,
Kako mudroznanec s pametjum se bori,
Tuča žito tuče, kuga marvu mori.*

*Kak si ludstvo liste sve po nebu piše,
Ili vu balonu človek v nebu niše;
Bez ladštoka puška kak se sad nabija,
Kako bez kobile leti sad kočija.*

Ili:

*Vekovečni to je zakon vu naturi,
Ti paštete nebuš daval svojoj puri,
Nebuš daval kozi z vrhnjem čokolade,
A zvonaru nebuš točil limunade.
Tak horvatska cela naša domovina
Naj si pije vino, bog dal dosta vina.
Napij se, o brate, kakti dedi naši,
Spi, pak i popoldan moreš hodit k maši.
Posle piva budeš včerašni na veke
Doktore buš plačal apateke.
Pij mi anda vino domorodec pravi!
Finis! Punctum! Dixi! Animam salvavi.²²*

Ili pak CARMEN summa cum devotione dedicatum ingeniosissimo viro, Herodoto Croatanum Thadeo Smičiklas, od duhovitog zaziva muza (regbi Homer u kleti)

*Al ja ti velim: hodi, niš ne pitaj,
priberi kikle, k meni beži, hitaj!
Pak sedi mlada sim na moje krilo,
i slušaj, kaj se pri nas vetom zbilo:
U kraju tamo, Horvati gde s Kranjci
Vu slogi živu kak s golubi škanjci,
Gde vlaški Uskok, više da imade
Od Kranjcov blago, sol i drva krade,
Ah, tamo, znaj, pred tridesetmi leti
Se rodil dečec sred trsja u kleti,
Ah, lepi dečec, kak odojek debel,
Ki nigdar glada ni trpel, nit zebel!
Taj dečec mali pokehdob je zrasel,
Nij kosom fuškal, niti koze pasel.
Marlivo on je drobne knige učil,
Po noči, danu patil se i mučil.
I postal človek, komu mudrost, znanje
U zmožnoj glavi ima stanovanje!²³*

* * *

Sve iskazano u protimbi je s genealogijom Petrice Vujeca Grge, a bome kako pjeva Galženjačka, Krležin pulen je antipod našem Herodotu, a ipak i u njegovu pjesničku kroniku ne možemo ni časak posumnjati, premda:

²² August Šenoa u *Sabrana djela I*, Zagreb, 1963, str. 275.

²³ *Ibid.*, str. 553-554.

... *A Petrica, žalosni pesmoznanec,
kaj nikaj spametnog zmisлил nesem
neg tožnu ovu kerempuhovsku pesem,
pod galgami kaj ju ztambural jesem...*

Nigdje ne nalazim valjane razlog zašto bismo Augusta I. hrvatske književnosti u tom slijedu svih mogućih tragova zaobišli.

Šenoa se posvuda pleće među nogama, jer tradicija koju nam nadaju *Balade* tako je bogata da je nismo ni do danas ni iscrpli, a bome ni protumačili.

Kada Šenoa čestita Ivši Tkalčiću 1874. godine i čestitku, odnosno svoj laudatio, potpisuje kao Onofriuš Kopriva, on će i tu otvoriti jednu tradiciju koju će, što se humorističkog pseudonima tiče, prihvatiti i August II. hrvatske književnosti, odnosno August Harambašić, od kojeg će mnogo iskustvo improvizacije preuzeti pak A.G. Matoš, August III. hrvatske književnosti, a sve to bez ikakva cesarskog trijumfalizma, no s mnogo pjesničke vještine, a kada će biti potrebno i s jetkim humorom.

Za Šenou u duhu Onofriuša Koprive Ivan Evandelist Tkalčić je *Našeg orsaga horvatski novi... Vramec*,²⁴ ali nisam siguran da stihovi poput ovih nisu ostavili eho u Krležinu osjetljivu, mudru i sluhovitu uhu. Od povijesti, osobito ovakve kakva je hrvatska, teško se odmaknuti, uzeti, reklo bi se, uzeti distancu... To je osobito teško Šenoi, a nije lako ni Krleži.

Ne mogu ulaziti u pojedinosti, ali na ovom primjeru obnove jedne tradicije možemo pratiti i neke do sada neuočene mijene.

Ipak prije kraja spomenimo da je i dosta suptilan, no na žalost nikada do kraja ostvaren lirik Rikard Jorgovanić u nekoliko navrata pokušao pokazati neke mogućnosti poezije na kajkavskom. Bio je siguran da je riječ o niskim formama i zato je te svoje pjesmotvore ostavio da žive i budu zaboravljeni u nekim njegovim feljtonima pisanim neposredno uoči prerane smrti. Sam Jorgovanić očito je vjerovao da pripadaju stihoklepačkoj tradiciji, pa ih je podvalio nepoznatom "bakici" iz karsarne u Petrinjskoj ulici.

Ovdje nije riječ o bilo kakvom nasljedovanju, nego o upozorenju da je postojala podloga...

Pjevajući o liebe Mici, Jorgovanić je bliži liniji koju će kanonizirati djelomice Domjanić. To i nije toliko bitno, mnogo je važnije da je ta jezična melodija i ironični odnos prema razlozima pjesme predstavljao ne samo književnu nego i prepoznatljivu društvenu činjenicu.

S obzirom na to da je pjesma nepoznata, navest ćemo je u cijelosti, jer, bar koliko je meni poznato, nitko je od proučavatelja naše kajkaviane nije dosad spomenuo.

*Zlatni, slatki moj golubček,
Rado bi ti kušnul gubček
Kak ti pupek droben,
Rožici spodoben.*

²⁴ Ibid., str. 555.

*Ali ti me ne češ čuti,
To me vendar jako ljuti,
Koketiraš zmirom
S črnim kanonirom.*

*Kanonir je pasja capa,
Srce mu je kakti kapa,
Kam ju veter vrne,
Tam ti se obrne.*

*Poslušni me anda lepo,
I v nesreću nejdi slepo,
Tuliko za denes,
Zišel mi se penez.*

*Ništar manje "liebe Mici"
Oću tebi pri Švabici,
Košta kaj da košta
Platiti polić mošta.*

*Kad se tvoje srce zgreje,
Kad se Jurić tvoj nasmeje,
Hrasti tuškanečki
Budu svi poprečki.*

*Micka, Micka, dragi zvonček,
Sretnim ljudem dost je lonček,
Jeden lonček mali,
Jeden oslek v štali.*

*Oslek bude nas pri miru
Vozil cel dan po španciru,
Lonček jesti kuhal,
Kad bum ogenj spuhal.*

*Dojdi anda moje zlato,
Nek te ne ženira blato,
Tvoj te Jurić marni
Čeka pri kasarni.*

Čuvaj mi se črnoga kanonira !!!²⁵.

To nije linija kojom će se uputiti Miroslav Krleža, ali tim su puteljkom išli spominjani *Kvakači* i ponekad Dragutin Domjanić.

Bez obzira na sve i to je jedan od putova na kojem se kalila kajkavština i književnost.

²⁵ Rikard Jorgovanić: *Ljubavna pisma i pjesmice*, "Obzor", br. 248. od 28.X.1880, cit. prema Rikard Jorgovanić, *Feljtoni II*, Zagreb, 1943, str. 418-419.

Kajkavska književnost koju spominje Batušić u tradiciji je baroka. Onaj dio koji nije spomenuo, a da za to nije imao pravih razloga, pripada rokokou na koji se gotovo dva stoljeća poslije nadovezao u svojim popevkama Domjanić.

Čini mi se da u tom slijedu možemo pratiti nastanak uzorka i njegov prelazak u travestiju (primjer Jorgovanića), odnosno u historiziranu stilizaciju.

* * *

Slučaj s *Baladama* je donekle sličan, ali Krleža se ovdje vraća baroku, on umjesto intime ponovno otkriva povijest i umjesto Frankopana, koji u predsmrtnoj dokolici prevodi *Georges Dandina*, radije prebire stranicama krvave kronike hrvatske povijesti, možda s istim razlozima kao što je to pedeset godina prije uradio Šenoa, ali svjesno odabirući kao uporišnu točku Krčelića, koji je bio tračer, što ne znači da *cronique scandalleuse* nije povijest.

Mana joj je možda da je neovisno od Nietzschea: suviše, suviše ljudska!

Tomislav Sabljak

ASPEKT DETEKTIVSKOG U KRLEŽINOJ PROZI I DRAMI

Počet ćemo od jedne vrlo napete priče koju je Krleža ispričao u magnetofon 1981. Govorio je o tajnom sastanku s tadašnjim političkim sekretarom KP - Josipom Brozom, lipnja mjeseca 1939. Budući da je reprodukcija te priče objavljena u knjizi Ivana Očaka *Krleža - partija* (Zagreb, 1982, str. 248-249) iz priče ću izvući najznačajnije elemente: pasja je vrućina, Krleža treba otići u Šestine, na putu za Mikuliće, u prvu krčmu desno na konspirativan sastanak. Uzima taksi, negdje u ulici Račkoga, vozi se Ribnjakom i Ksaverom i u razgovoru s taksistom doznaje da je ovaj upoznat s diskusijom "Pečat" - Partija i tiskarom Beker. Krleža se dvoumi: izaći iz taksija i nastaviti pješice ili uzeti novi taksi? Izmišlja priču o rastavi braka prijatelja i o nekim dokumentima iz župnog ureda, zaustavlja taksi pred župnim uredom, plaća vožnju, ulazi u župni dvor, pita domaćicu za župnika, osvrće se prema taksiju koji se vraća u grad, srećom, župnika nema i Krleža nastavlja put do tajanstvene krčme u vrtu s klupama, gdje sjedi čovjek u svijetlobijelom panama odijelu, svilenom, ljetnom, s velikom kravatom i šeširom. Vani bruji motor. Iz auta izlazi mlad čovjek, Krleža odmah pomisli da je agent. Mlad čovjek ulazi u vrt, osvrće se na sve strane, nešto traži, potom izlazi i sjeda u auto. Kroz nekoliko minuta opet auto pun ljudi. Krležin sugovornik u panama odijelu izvadi iz džepa revolver, šaržira ga i stavlja na klupu potkraj sebe, te reče: *Ja ću u svakom slučaju dati otpor*. Veselo društvance sjeda u vrt i zabavlja se. Kada biste kojim slučajem ovu priču prenijeli na filmsko platno, sekvence bi bile nabijene svim onim elementima koji su svojstveni detektivskoj priči, preciznije u onoj vrsti trivijalne književnosti koju Britanci zovu *riddle story*. Krleža je osobno često u zagonetnim situacijama, sve se vrti oko neke tajne: on tajno sprovodi preko granice Brozovu suprugu Pelagiju Bjelousovu, on skriva u svom stanu neke od čelnih ljudi Kominterne; kad ujutro oko pet netko odlučno zvoni na vrata, Krleža očekuje policiju, Čopić iz vrhova KP ostaje u krevetu s uperenim revolverom prema vratima, a Krleža otvara vrata i vidi mljekaricu koja im redovito donosi mljeko, ali ovaj dan je uranila zbog toga i toga; Krleža se voli služiti šifriranim govorom, čak je i na vijencu uz lijes njegove supruge Bele pisalo: *Posljednji pozdrav iz Gj. 16 - Tvoj MK*. Dešifrirana, ova zadnja Krležina poruka Beli

izgledala bi ovako: posljednji pozdrav iz Đordićeve 16, gdje su se prvi put vidjeli Bela i Krleža, 1910.

Kada sam pišući o Kamovu tražio neke dodirne točke hrvatske avangarde, našao sam ih mnogo između Krleže i Kamova. O tome su pisali i Gordana Slabinac i Darko Gašparović. No, radi se o jednoj drugoj stvari: kada je objavio novelu *Hodorlahomor Veliki ili Kako je Pero Orlić prebolio Pariz*, u nastavku naslova Krleža je napisao... *uspomeni Janka Polića Kamova, koji je junački pao sa stijegom u ruci* ("Plamen", I, 4, 5-6, 1919). U svim kasnijim izdanjima, Krleža je izbacio posvetu, pa tu prvotnu posvetu iz 1919. ne donosi ni Viktor Žmogač u svom izboru iz Krleže (*Glumište života*, Zagreb, 1993). Svojevremeno sam pisao kako je Krleža često nastojao zamesti trag, nadahnut vjerojatno iskustvima čitanja one literature kojoj baš nije laskao. Igor Mandić u svojoj knjizi *Principi krimića* (Beograd, 1985) objelodanjuje jedno pismo koje je Krleža dobio 1934. godine od urednika "Kriminala", tadašnje zagrebačke *revije za kriminalnu znanost i praksu*. Naime, uredništvo je odlučilo pokrenuti biblioteku u kojoj bi kao prvi svezak trebao izaći kolektivni humoristički kriminalni roman na kojem bi surađivali svi naši najpoznatiji pisci. Svaki bi pisac pisao po jedno poglavlje, a onaj sljedeći morao bi tražiti izlaz iz labirinta u koji ga je uveo onaj prethodni pisac. Uredništvo je bilo ustrajno u namjeri da Krleža napiše prvo poglavlje. Kao što znate, Krleža se nije odazvao pozivu, a svoj prezir prema takvoj vrsti literature izrekao je u svojim dnevničkim zapisima:

Čitao sam: Sherlock Holmesa, Winnetoua, Atlantidu (She, R. Haggarda), u nastavcima u "Narodnim novinarama" kao feljton u prijevodu Vande Iblerove, Zagorku, Daudeta, bio sam darvinistički zbrkan.

(Miroslav Krleža: *Dnevnik 1933-1942*, Sarajevo, 1977, str. 114.)

Krleža je u travnju 1915. počeo raditi u Dežmanovu "Obzoru" kao referent za mađarsku književnost. Došao je zapravo na mjesto Marije Jurić Zagorke s kojom je Dežman prekinuo ugovor. Krleža o tome nije, navodno, ništa znao, a kad je saznao, dao je otkaz zbog toga što nije znao okolnosti pod kojima je primljen u "Obzor". U knjizi razgovora Enesa Čengića s Krležom *S Krležom iz dana u dan, 1956-1975*, (Zagreb, 1985. str. 221-222) Krleža opisuje tu svoju velikodušnu gestu, ali što se tiče Zagorke i njezine literature, postupa gotovo na identičan način kao i s Jankom Polićem Kamovom: odriče se bilo kakva doticaja, a kad i priznaje da je čitao Zagorku, onda kaže kako je to *loša literatura*. Matvejeviću pak priznaje da su ga se poslije Šenoe najviše dojmili Zagorkim roman *Vlatko Šaretić* i Tomićeva *Melita*. (Predrag Matvejević: *Razgovori s Miroslavom Krležom*, Zagreb, 1971, str. 71-72). Nešto slično dogodilo se i na području Krležine drame: osječko predavanje antiteza je njegove dramaturgije, on kao da je odlučio izbaciti kroz prozor jedan dio svoje mladosti. No, Stanko Lasić vrlo dobro uočava istraživanja mogućnosti naracije u dijalozima što su ih izvršili Krleža i Zagorka. Već od romana *Na rubu pameti* vidljiva je tendencija osamostaljivanja dijaloga kako bi se lakše došlo do kompleksne koncentričnosti. Struktura sebe konstituira kao isključivi identitet, bilo da se radi o harmoničnoj strukturi kao kod Balzaca, ekstatičnoj kao kod Prousta ili simplificiranoj linearno-povratnoj naraciji kao kod Agathe Christie.

Podemo li od teze Claude Bromonda, koji kaže da je logički rad nadređen kronološkom, bit će nam mnogo jednostavnija analiza nekih fabulativno-kompozicijskih razina u Krležinim djelima. Pođimo s mjesta na kojem se bistre mnoge ne-

doumice. Roman ili veća pripovijetka, to je strukturalna dvojba - *Tri kavaljera frajle Melanije* (Sarajevo, 1989) pokazuje kako se Krleža pozabavio detektivskim romanom kao jednim oblikom linearno-povratne simplificirane naracije. Knjiga je objelodanjena u nakladi Matice hrvatske među izdanjima za 1920, a tiskana je 1922. Krležin prikaz čitateljeve ovisnosti o trivijalnoj književnosti pun je podrugljivosti, premda spoj srodnih duša na liniji iste literarne vrste govori mnogo o tipu kategorije kojima se arhetipovi (strukture uopće) služe. Krleža se suočio s jasnom tendencijom da se u romanu ne kroji stvarnost, nego da se prema određenoj shemi stvara literatura bliska srednjovjekovnom viteškom romanu ili baroknoj tragediji. Gotovo jedno stoljeće dominira shematizacija pripovjedačkim djelima trivijalne književnosti. Krleža nije mogao ostati imun na *leš* kao rekvizit jednog određenog pripovjedačkog korpusa ili na *zagonetku* kao temelj svakog iole dobrog detektivskog romana. U *Adamu i Evi*, u prvoj slici, Čovjek govori Ženi:

ČOVJEK... Što ćeš ti meni još izigravati? Bacit ćeš se pod lokomotivu? Je li? Molim! Izvoli! Izvoli se samo baciti pod lokomotivu! Neka ti prereže i vrat i pupak i glavu, do đavola! Hoćeš li se otrovati? Molim! Treba li ti otrov? Nemaš ga? Ja ga imam...

(*Adam i Eva*. U knjizi *Legende*, Zagreb, 1967, str. 249-250.)

Ta scena budi osjećaj groze. U detektivskom romanu strah i groza osnovni su elementi diskursa. Klaus Inderthal govorio je kako je građansko društvo sa svojim produkcijskim odnosima integriralo zločin kao konstruktivan element međuljudskih odnosa, pa tako zločin treba shvatiti kao aksiom stravičnosti (das Unheimliche). Strava se rađa kao oblik raspadanja građanskih konvencija (Horst Conrad). Možda je to utjecaj romantizma, u svakom slučaju dramom dominira primarni projekt /sukob, dok su svi drugi sukobi sekundarni. Napokon, nakon što Žena počinu samoubojstvo, Čovjek se baca pod vlak, prešavši prije toga jedan dugi segment kompozicijske trivijalnosti. Evo sad jednog ulomka iz *Tri kavaljera frajle Melanije*:

Rinaldo Rinaldini bio je silno znameniti roman dvadesetih godina, koji je kod nas doživio literarni uspjeh kakav ni jedna naša knjiga prije ni poslije nikad doživjeti ne će. Romani! Naši romani potkraj prošlog vijeka! Ona romantična groznica koja je potresla našim purgarskim dušama i dočaravala snoviđenja polikromna i bogata o kojima se govorilo na sva usta i po salonima i po kuhinjama, i kojima se krijepili na smrt bolesni ljudi po mrtvačkim posteljama i stare usidjelice koje su čekale sreću, i debeli kanonici - rimski generali koji su mjesto brevijara gutali Nevinu u ludnici... I tako se dogodilo sve malo pomalo da su on i frajlica počeli govoriti o literaturi i zanositi se u više sfere...

- Molim vas! Ova naša inteligencija! Kakva je to inteligencija? Sve samo uvijek politika i uvijek ta prokleta politika...

Melanije nije bila prisutna jer je trpjela od migrene, koja se redovito javljala svake subote kad bi dolazila pošta s romanima. Ciklus Rinaldini bio je svršen i Melanija ga je dala lijepo crveno uvezati sa zlatnim natpisom, i to je stajalo na etažeri, a sada su izlazile neke frivolne ilustrirane stvari o Henriku VIII. engleskom kralju, koji je imao šest crkvenih žena, pa ih ubijao na svakoj drugoj stranici po jednu. I to je lijepo i interesantno, ali ni izdaleka tako kao Rinaldo. No zato se svejedno čitalo svake subote do ponoći, a sve se maskiralo migrenom i aspirinom.

(Str. 15-19.)

Svakako, da vas podsjetim, autor je romana *Rinaldo Rinaldini* Christian August Vulpius, predstavnik njemačkog fantastičnog romana o razbojnicima i romana groze (ghost stories). O Krležinu odnosu spram trivijalne književnosti piše Igor Mandić u spomenutoj knjizi *Principi krimića*, citirajući blasfemične ulomke iz *Tri kavaljera frajle Melanije*, dok Stanko Lasić govori o potrebi posjedovanja strukturalno/teoretiskog lika arhetipa da bismo mogli konstituirati empirijski predmet i potom ga istraživati. Ne bi se moglo reći da Krleža u romanu-priči *Tri kavaljera frajle Melanije* drži čitatelja u interpretativnoj napetosti, ima mnogo Krležinih priča, romana i drama koji aktualiziraju seriju nazočnih sumnjivih/višeznanih događaja. *Galicija* je fabulativno-kompozicijski skupljena oko vješanja stare babe koja je pljunula na pukovnika jer su joj njegovi vojnici oteali i posljednju kravu. Kao u detektivskom romanu, i u *Galiciji* prvi se čin zbiva u dvorcu. To asocira na onu poznatu jezgru najjednostavnijeg modela. U trećem činu Orlović i Janković ispod stabla o kojem visi obješena baba, u polutama, da se jedva raspoznaju konture, raspravljaju o nepravdi, zlu, nasilju. U pismu Juliju Benešiću 1931. Krleža spominje *Galiciju* u novoj preradbi: ... *osjećaj krivnje ne će više biti kontemplativno pasivan u licu onog ordonanca Orlovića, nego prenesen u lice, koje kao oficir u tragičnom sukobu sa samim sobom mora da lično objesi onu babu, na befel!* Kao što Sherlock Holmes često demaskira časnog "više" društvo, tako i Krleža taj čin hladnokrvnog umorstva želi posebno naglasiti. Orlović se ne boji fizički. On misli i stalno ga muči moralno nespokojsvo. Gledatelj očekuje scenu nasilja koja je neminovna. Orlović ubija generala, ali autor ne želi otkriti identitet ubojice. Misterij koji se stalno pojačava nejasnim, mutnim obrisima figura na sceni vezan je za zločin nad babom. Kad pisac učini misao i život dvjema međusobno ovisnim realnostima, pojavljuje se strah rođen iz svijesti o našoj usamljenosti u tom paranoičnom *Croatenlageru*.

U svakom detektivskom romanu treba razlikovati tri stavka: postoji određena društvena ravnoteža, tu ravnotežu narušava pojedinac ili grupa i na koncu se ravnoteža ponovno uspostavlja. Digresija, krivi tragovi, udvostručavanje likova, vraćanje unatrag, neočekivani preokret, sve su to kompozicijske jedinice koje zajedno grade kompozicijsku mrežu. Neosporno je da svaki pisac mora proći kružni put dedukcije i indukcije, dakle, postavlja se hipoteza, potom se iznose dokazi prikupljanjem činjenica i napokon se očituje dokaz. Tako kratki roman *Magyar királyi honvéd novela* otkriva jednu kompozicijsku logiku, koja izlazi iz detektivske romaneskne strukture. Fabulativna sintagma slijedi logiku strukture detektivskog romana, dakle, počinje od premise i ide prema svom imanentnom zaključku. Stanko Lasić piše: ... *Prva funkcija sadrži mogućnost kretanja (virtualitet); Jugović je i nije gospodar. Druga funkcija aktualizira tu mogućnost (aktualizacija): Jugović upotrebljava sva sredstva da bi postigao cilj. Treća funkcija ostvaruje tu mogućnost (realizacija), ali s negativnim predznakom: promašen cilj, Jugovićeva kapitulacija.*

(Stanko Lasić: *Poetika kriminalističkog romana*, Zagreb, 1973, str. 29.)

Možda je novela *Veliki meštar sviju hulja* primjerenija eksplikaciji Krležine kompozicije. Postoji jasna enigma (frajla), zaplet (frajla se objesila) i istraga u kojoj sudjeluje i sam Kraljević, te napokon razjašnjenje enigme. Kraljević je uspio ući u frajlin stan u vrijeme dok je policija obavljala očevid:

Jastuci i gunjevi, sve je bilo porazbacano, poderana vreća pred posteljom (kao sag) zgužvana. Pa prljave rabljene šolje za kavu s razmočenim kruhom i jeftina bazarska sprava na žestu i kineske hasure s razglednicama po zidovima. Tropski plavi otoci s

Tihog oceana, slike, obojadisane šarene i zvučno. I uvijek, na svim kartama, jedan te isti rukopis. Melankoličan, bolan rukopis s nekim nenadanim grčevitim i temperamentnim provalama. Muški, energičan rukopis na momente, i sve od jednog čovjeka.

(Miroslav Krleža: *Veliki meštar sviju hulja*. U knjizi *Novele*, Zagreb, 1963, str. 54.)

Vrlo je zanimljivo kako Krleža slijedi u kompozicijskoj strukturi načela detektivskog romana: postoji čvrsta polazna situacija, smrt frajle, i očekujemo da će mašta pronaći okolnosti i lica oko kojih će biti organizirana priča. Ono što rade detektivi u svim detektivskim romanima - istražuju detalje, to radi i Kraljević. Tko je autor pisama? Otkud treba krenuti istraga, što je krucijalni zaplet, kako će konflikt utjecati na kompozicijsku mrežu? Dakle, Kraljević preuzima ulogu istražitelja, kao recimo Poirot ili Maigret. Krleža zaista zapleče čvor jedne napete drame, otkriva detalje postupno i metodično, racionalnim sredstvima. Sutradan je, piše Krleža, bilo novih "obrata". Kao izvjestitelj iz suda, Kraljević iznosi nekoliko zapletenih slučajeva, da bi potom otišao u bolničku mrtvačnicu:

Da, i frajla! Što je s tom nesretnom obješenom frajлом? Ajde da vidim frajlu! Nju su zacijelo liječnici isjekli, razrezali, razmrcvarili, navlačili je po limenim stolovima, izvadili joj crijeva! Ajde da pohodim frajlu!

Frajla je ležala na stolu prekrivena bijelom ponjavom, i vidjele joj se debele i kao natečene (i ne baš savršene čiste) noge i veliki crni nokti; a u sobi bio je već polumrak.
(Ibidem, str. 61.)

Groza koja vas prožima dok čitate neke dijelove Krležine priče jednaka je grozi koja popunjava kompozicijsku mrežu detektivskih romana: takvo isticanje grozota, kaže Dorothy L. Sayers, pokazuje koliko čovjek može biti sretan što je živ, i te grozote ni najmanje ne štete, dapače, koriste. Frajlinu smrt netko je pripremio s matematičkom točnošću. Stanko Lasić posvetio je dobar dio analize upravo ovoj Krležinoj noveli. Zašto? Zato što novelom dominira jedan primarni projekt/sukob, dok su ostali sekundarni. Napokon doznajemo da je novi vlasnik "Prvog Hrvatskog Pogrebnog Zavoda" okrutan i hladan ubojica. Kraljević se kreće na granici na kojoj se svaki postupak dovodi do ekstrema i pretvara u simbol neslućenih razmjera. Narativna svijest koja je stvorila Kraljevića kloni se čistih determinacija. Možda je začetak ove fabulativne sintagme u *Hrvatskoj rapsodiji*. Radnja se događa u vlaku, asocijacija na vlak Agathe Christie, no fantastičnost Krležine priče možda je bliža njemačkim romantičarima. Radi se o temeljnom rastvaranju fabulativne linije. Umjesto smirene kontinuirane fabule nastaje napeta fabulativna kompozicija u kojoj ništa ne može oboriti *sintagmatski sklad, ali u kojoj je sve tako nestrpljivo i zategnuto da se čini da će se odjednom pretvoriti u nered ili u ponavljanje jednog te istog*. (Stanko Lasić, *Ibidem*, str. 255-256) Krležin Genije iz Rapsodije penje se na lokomotivu, izbacuje strojovođu, koji umire pod kotačima vlaka, čovjek je *sloboda*, to jest projekt, čovjek je *sloboda-sunce*. Bitan je virtualitet mase kao esencija ljudskog bića. Lasić, kad govori o kompozicijskim mrežama Krležinih romana, uporno ističe kako svaka kompozicija mora početi *od aksioma slobode... ona mora ocrtati sliku kako se taj aksiom realizira u romanesknoj akciji*.

(Ibidem, str. 31.)

U razdoblju agresije istraživanja vrijednosti ideja u djelu Krleža je bio cijenjen po tome kakve su bile njegove ideje. Malo se pažnje poklanjalo tome kako u njegovu

romanu npr. funkcionira narativna jedinica. Sada se zaista možemo posvetiti proučavanju tipova dvosmislenosti u Krležinu djelu. Biti manje dvosmislen bilo bi, kaže Empson, isto što i analizu rečenice o mački pretvoriti u tečaj iz anatomije. Već je Lasić uočio da je Krleža izraziti romanopisac koji se razvija od romana s jednom kompozicijskom linijom prema romanu sa spletom kompozicijskih linija u kojem uvijek dominira jedan primarni projekt. Potražimo u noveli *Hiljadu i jedna smrt* sve one sekvence koje sažimaju rizične radnje kompozicijske funkcije. Naslov asocira na Šeherezadine bajke: jednoj smrti prethodile su mnogobrojne smrti. To je zapravo shema netipičnih kriminalističkih romana. Ispričati priču znači maksimalno prikriti linearnost pričanja, nadvladati protjecanje vremena i upravljati njime. Istraga na kraju nije će čak i samo postojanje početnog prekida. Maršal Fara-Dzong zauzeo je grad u krvi. Sedamnaest glava *visi na ulazu u električnu centralu*, a na upit što je s Dzu An-kingom, adutant general Petar Leonovič Morgens donosi košaru s odsječenom glavom. Slijedi opis glave koju Fara-Dzong podigne na žici što je bila provučena kroz nosnice. Sve to podsjeća na grozne opise E. A. Poea, utemeljitelja detektivskog romana. Viktor Žmegač zapaža da je mrtvo tijelo *najviši ulog u tom žanru*, te se pita: *zašto je čitaočev užitak moguć samo pod cijenu ubojstva? Zašto baš leš mora služiti zabavi?* (Viktor Žmegač: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, Zagreb, 1976, str. 193.) Možda ova jeziva scena opovrgava Edmunda Wilsona, koji je rekao da je čitanje detektivskih priča kao *kad čovjek, da bi došao do dna velike košare, na brzinu pojede fine stvari s vrha i na kraju pronađe samo nekoliko slamčica i zardalih čavala*. Radnjom dominira zagonetka. Enigma je uvijek glavno načelo strukture koja može formirati tip naracije što u sebi krije paradoks, jer je ta naracija zapravo neprestano kretanje i naprijed i natrag. To je možda najupadljivije u prozi iz ciklusa o Glembajevima, kada se Klanfar vozi autom na svoj posjed. To kretanje radnje naprijed-natrag otvara prostor za drugi plan: Ljubica, njezin ljubavnik Kramer, vrtlar Larsen, ubojstvo zbog ljubomore. Kraj se iskazuje kao povratak početku. Ipak, to je proza linearno-povratne naracije. Treba reći da je svoje romane Krleža gradio i na načelu literarno-povratne naracije i na načelu spiralne naracije. On nije poštovao mehaničku shemu, no težio je stalnom potvrđivanju i stalnom negiranju linearne kompozicijske linije. Spiralna naracija priprema iznenađenje za kraj, kada smirenje prelazi u šok. Zagorka je bila majstor gradnje romana na načelu spiralne naracije. Pogledajmo jedan ulomak iz romana *Na rubu pameti*, za koji Lasić tvrdi da je za Krležu prijeloman, jer od romana s jednom kompozicijskom linijom, Krleža kreće prema romanu sa spletom kompozicijskih linija:

Ja sam bio izazvan moralno nezdravim prepričavanjem krivičnog djela, koje je nesumnjivo kriminalizirano već samo po sebi kao takvo, a ovo što optužba kvalificira kao klevetu, to jest da sam tvrdio, da me je Domačinski htio ustrijeliti kao psa i da je povukao revolver da me doista ustrijeli, to je istina, pak prema tome nije kleveta! On je doista povukao revolver..

- *To nije istina! Dokažite!*

- *Što imam da dokažem? Svi na onoj verandi prisutni mogli su da vide revolver..*

- *To nije istina! Nitko nije vidio revolver! To je bila srebrna tabakera... Vi ste bili pijani i vama se srebrna tabakera pričinila revolverom...*

(Miroslav Krleža: *Na rubu pameti*, Sarajevo, 1973, str. 117.)

Zagonetka uvijek ima u sebi nešto presudno, nešto što uvijek može ubrzati radnju, pa čak i kad radnja stane, ona je može pokrenuti, ali i suprotno, ona radnja koja izmiče kontroli stalno vuče natrag. Krleža se ovdje poigrao jednim obratom, kojim se bave svi privatni detektivi koji rješavaju zamršene slučajeve: nije pištolj nego tabakera, na suncu one mogu jednako bljesnuti kao tajanstveni predmeti. Inače, ovaj Krležin roman na neki način "pročišćava strasti", u njega je ubrizgan Aristotelov princip. On u nama izaziva pročišćeni užas kratkim ludilom koje ga obično prati, strah pročišćen pobunom instinkta održanja. Ovaj Krležin roman egzaltira osjećaj nevjerojatnog, zadržavajući ga neprestano u pravim granicama. Eksteriorizacija romana *Povratak Filipa Latinovicza* govori o kompozicijskoj shemi u kojoj je hipoteza sasvim po strani. Strukturnalnoj deskripciji cilj je produbljivanje spoznaje o kompoziciji. Zakukuljeni Filip, okružje povratka (sjetimo se *Gospode Glembajevih* i *Leonea*), rekao bih neka neautentična okolina propadanja, sve lažno, i Baločanski i Bobočka, i to kao da traje stotinama godina. Prije nego što se podiže zastor, prošlost se treba otkriti. Filipov pogled uperen je unatrag, opsjednut enigmatskom morom, i on biva kažnjen kao Hamlet jer ne pozna svoju enigmu. Ono što je na početku, sada dolazi pri kraju: umanjuje se tajanstveno pred-zbivanje zbog šoka koji dolazi:

Na postelji, s obim nogama na zemlji, prebačena preko krevetne daske ležala je Bobočka, sva u krvi: Baločanski pregrizao joj je grkljan.

(Miroslav Krleža: *Povratak Filipa Latinovicza*, Zagreb, 1962, str. 271.)

Filip je predbacivao Baločanskom da je objekt kojim upravlja drugi, sada se Baločanski pretvorio u subjekta-ubojicu. To nije logika događaja, nego logika strasti, a katarza do koje vode klimaksi leži u otkriću da je i Baločanski u životu posramljen kao nečiji objekt, i sada kao ubojica - čovjek. Roman je građen na figuri primjene stare retorike koja se zove dispozicija: retardiranje radnje, promjene brzine i vraćanje unatrag stalno vežu čitatelja za nešto strašno što se tek ima dogoditi.

Vjerujem da ćemo uskoro mnogo više pažnje posvetiti romanu *Banket u Blitvi* nego do sada: glavni junak bespomoćno se buni protiv mehanike apsurdna koja neminovno vodi u kriminal, nasilje i pokolj. Kritičari su istraživali toponimiju Blitve, Zdravko Malić je pisao o realijama Poljske u Krležinom romanu, Dalibor Brozović o zemljovidu izmišljenih zemalja i o etimologiji izmišljenih onomastičkih jedinica o romanu. Matković piše:

Mala zemlja, okružena drugim malim zemljama, Krležina imaginarna Blitva, a mogla bi isto tako da bude bilo koja zemlja između Jadrana, Crnog mora i Baltika...

(Marijan Matković: *Miroslav Krleža*, Zagreb, 1988, str. 143.)

Usudujem se reći da krvava povijest Blitve gotovo nestvarno podsjeća na hrvatsku povijest, kao i Niels Nielsen, pa njegov antiopod Kristijan Barutanski, te Pantokrator, utjelovljenje blitvanskog mita koji umišlja da u ime Blitve može biti masovni likvidator. Roman ima linearno-povratnu kompoziciju, već na samom početku, snažan aktant usmjeruje razarajuću dedukciju.

Pukovnik Kristijan Barutanski, gospodar Blitve, mislio je o sebi, o svom položaju u blitvanskome prostoru i vremenu otprilike ovako: "Jednoga dana, prije ili kasnije, ustrijelit će me kao psa".

(Miroslav Krleža: *Banket u Blitvi*, Zagreb, 1964, str. 29.)

Da dočaram atmosferu, kao i da jednostavno nabrojim sve elemente Krležine kompozicijske mreže, slijede natuknice iz romana, kronologijski prema romanu, od prve do treće knjige: za Barutanskog kažu da je klaou, o tome piše čak i u europskoj štampi, kad se osvajala "Blitvanen" palo je vlastitih tisuću i sedamstotina, Kavaljerski je ustrijeljen bez formalnog postupka, po hitnom postupku, prijeki sud, zar Kavaljerski nije ustrijelio jednog šestogimnazijalca, pa Ženju Visocku, Kavaljerski je ubijao veprove, jelene, fazane, pse, mačke, Nastasju, jedinicu lugara, seljaci se kolju kao divlje zvijeri, Kavaljerski je spavao s revolverom pod uzglavljem, na str. 89-91 novinski izvještaji o političkim umorstvima, *nema na čitavom globusu nijednog pedlja, koji nije natopljen ljudskom krvlju, koji nije groblje i mučilište i stratište... i ta slavna Europa, mjesto da je europejizirala Blitvu, obratno od toga...* (Ibidem, str. 111), u krčmi teroristički napad, iz automatskih pušaka ubijaju ljude za stolovima, a to je zapravo atentat na Nielsena, Kerinis je ubojica po zanimanju, ubijen je Rajovski, uhićen Knutson, zapravo Knutsom je ubio Rajevskog, bacio je bombu u atelijer, Rajevskog je bomba potpuno iznakazila, kad se predao, Knutson je govorio o osobnim motivima, dakle, u zrak je dignut umjetnički atelijer, to je političko djelo, u kavani u Kolodvorskoj aveniji nepoznato lice ubilo majora Georgisa, kako? Flašom ruma! Čovjek koji je ubio Georgisa bio je Niels Nielsen, generalica Michelsonova je konfident, čuje se pjesma: *Oj, Blitvani, još nam ži-i-ivi/Duh naših dje-do-va-a-a*, Nielsen s krivotvorenim dokumentima bježi iz zemlje, u hotelskoj sobi Nielsena pakleni stroj, pojavljuje se čovjek pod šifrom, Kerinis podmeće Nielsenu nalaze profesora Rasmusena o Nielsenovu psihičkom stanju, likvidiran je Mazurski, u stanu dentista Blithauera bilo je organizirano otimanje Nielsena, kasnije je i sam ubijen na sadistički način, nastrani Larsen ubio se u biblioteci, Barutanskog je ubio njegov adutant ritmajstor Flaming-Sandersen. Možemo ustvrditi usku vezu između društva kojeg struktura postaje sve kruća i para-literature koja nosi sve oznake socio-političke dimenzije rada i kaosa. Krležini paradoksi svode se na proturječne znaka i značenja, a konflikti na različito tumačenje jednog signala. Neki od Krležinih likova tipološki su suprotstavljeni jeziku nekih, gotovo bismo mogli reći bizarnih, diktatorskih režima. Situacija opasnosti i straha iskazana je hladnokrvnošću političkih zločinaca i bespomoćnošću i osamljenošću ljudi koji pate od povijesnog sindroma Blitve. Premda je struktura disperzivna, dominira primarna kompozicijska linija vezana za Nielsena. Ima u jednoj Ujevićevoj zafrkanciji tiskanoj u beogradskoj "Pravdi" (1940) mnogo istine, on tamo govori kako je Krleža sljednik Šenoe, Zagorke i Tomića i kako on *piše šablonski*. Ako se stvaranje reda u bazičnoj kompozicijskoj shemi može smatrati strukturalnim shematizmom, onda uvijek pisac, koji ispunjava, po Lasiću, četiri glavna kompozicijska oblika (rezultanta tajnovitog čina, rezultanta otkrivenog čina, rezultanta prijetećeg čina i rezultanta aktualizirajućeg čina), ima prednost pred piscem koji ne teži krajnjem cilju: suglasju racionalnog i predmetnog.

Svakako da je zanimljivo kako Krleža stvara napetost u svojim dramama i kako od gotovo raspadajućeg identiteta i nepostojećeg individuuma dolazi do logičke strukture kojoj je ishodište u empirijskom iskustvu. No, mora se odmah reći da dedukcija koja postavlja hipoteze ne odbacuje ni onu najfantastičniju, najgrotoskniju shemu. Dešifrirajući strukture pojedinih drama, uočiti ćemo kako one najčešće rješavaju neku zagonetku, enigm, neki projekt-alternativu. To što Leone na samom početku drame žali što nije matematičar, sasvim je logična posljedica snažnog prodora prirodnih znanosti, pa i utjecaja tih znanosti na književne žanrove. Krleža

nesvjesno otkriva kako scijentizam organizira njegovu maštu. Ne možemo tvrditi da su Krleža ili Ibsen pisci detektivskih drama, ali i *Nora* i *Sablasti* ili *Leda* i *U agoniji* žele podignuti zastor nad prošlošću koju treba otkriti. Krležine drame često su analizirane kao političke kritike društva, manje se o njima govorilo kao o obliku rekonstrukcije onoga što je, prema Freudovu izričaju, u *aherontskom* od prije dovelo do danog kompleksa i što ga razrješava kad ude u svijest. Drama *Gospoda Glem-bajevi* ima izrazito edipovsko značenje. Nešto se zbilo *ante rem*. Žena je s djetetom skočila iz trećeg kata. Dramom vlada napetost *gonetanja*, otkrivaju se činjenice s posebnim naglaskom na sporednom, iz čega se može dokučiti najvažnije. Otkrivač se bavi ljuštenjem kore, treba doći do onoga prije priče. Dakle, prije nego što je izgovorena i jedna jedina riječ na sceni, dogodilo se nešto, umorstvo, samoubojstvo, kakva će biti kvalifikacija odredit će sud, odnosno istraga, no nedjelo stoji na samom početku. Postavlja se jedno logično pitanje: nije li Leone ubojica vlastitog oca, dakako, nesvjesni ubojica? Kao i Edip, za volju svog naroda što se pretvara u tragača, tako se i Leone pretvara u onoga koji će raskrinkati društvo ubojica. Iza njegovih leđa, rekao bi Auden, raste zločin apsolutno incestuoznog karaktera. Kao u najboljim detektivskim romanima, kao u djelima E. A. Poea, valja i ovdje zaviriti u tamu kako bi se otkrilo značenje kazne. U drami *U Agoniji* i nakon trećeg čina još uvijek ne znamo tko je ubio. U *Varijanti svršetka drugog čina* barunica Lenbach preko telefona (u detektivskoj literaturi ima kobno značenje) daje, odnosno mijenja izjavu policiji i tvrdi kako je ubila svog muža. Dakle, nastaje prijelomni trenutak. U trećem činu Krleža uvodi novo lice - Policijskog pristava. Sada više nitko ne može reći da Krleža ne traži pomoć u metodičkom otkrivanju, i to otkrivanju racionalnim sredstvima izreka i okolnosti umorstva (samoubojstva). Očito da gledateljstvo želi držati u napetosti, i kao što u *Adamu i Evi* ima Gospodina sa Zagonetkom, tako ovdje ima Policijskog pristava. Uvođenjem takvih lica Krleža definitivno prihvaća semiotiku literature kojoj duguje mnogo više nego što možemo uopće zamisliti. Mislim da sam tek odškrinuo vrata u tajanstveni svijet tragedije koja se očituje kao vizija nadmoći *dogadaja* ili *mytosa*, i što se više primiče ironiji, to je događaj sve bljeđi, a izvori zagonetke ili katastrofe sve jasniji.

Miroslav Šicel

NAJNOVIJA DRAMATIZACIJA KRLEŽINA ROMANA *NA RUBU PAMETI*

Naslov ovog mog izlaganja mogao bi biti i ponešto drugačiji: moje čitanje romana *Na rubu pameti* inspirirano najnovijom dramatzacijom Ozrena Prohića, dramatzacijom scenski premijerno izvedenom u varaždinskom Hrvatskom narodnom kazalištu u ožujku ove godine.

Sudbina samog romana nastalog 1938. godine bila je u trenutku svoje pojave slična sudbini i većine ostalih Krležinih književnih djela: stavljen prije svega u kontekst društvenih te posebice političkih zbivanja ostao je podložan seciranju motrišta Krležinog svjetonazora i političko-ideološkog opredjeljenja, a rijetko se tko dotakao i onoga što obično nazivamo umjetnošću riječi. Zapravo, bilo je to u određenom smislu i neminovno: nastao između predgovora Hegedušićevim *Podravske motive* i "Pečata", odnosno *Dijalektičkog antibarbarusa*, roman je, logično, mogao poslužiti građanskoj kritici da ga ocijeni kao djelo istaknutog lijevog intelektualca u njegovoj tadašnjoj borbi i sukobu na - i ne samo - književnoj ljevici, ali i kao nesmiljenog kritičara građanskog društva u cjelini, dok je dogmatičarima s ljevice poslužio kao definitivni dokaz Krležina odmaka, odnosno napuštanja primarnih ideoloških ideala.

Kako bilo da bilo, i jedna i druga opcija zaobilazile su, praktički, estetsku vertikalu romana *Na rubu pameti*, pa su i osnovna određenja njegova bila u najboljem slučaju ispisana naznakom društveni roman, a ponajviše tendenciozni, politički, traktatski roman i slično - tek u novije vrijeme: satirički roman.

Iznimke su bili Ivo Kozarčanin, te posebno Goran Kovačić, koji je među prvima uočio i modernost strukture tog romana: arhitektonsku razlomljenost, sukob harmonije i disharmonije, naslućujući elemente sveprisutne Krležine antitečnosti, te glavnu osobinu, tematsku, romana: pamet, prkos i hrabrost u borbi s glupošću i autoritetom. I Stanislav Šimić, inače ne baš sklon Krleži, vidi u romanu prije svega poruku piščevu o potrebi borbe protiv totalitarizma, kao i Krležin put od mono-

polizma k relativizmu i moralizmu. Pojedinci diskretno uočavaju *ironiju umjesto analize*, kao i elemente satiričnosti. Tek novija, poslijeratna kritika, od Ivančevića i Flakera do Vidana, istražuje prije svega elemente literarnosti ovoga romana: Flaker insistira na modernizmu i avangardizmu piščevu, tragajući za estetskim vrednotama romana, a na sličnom su putu i Ivančević i Vidan. ovaj posljednji, primjerice, u romanu također otkriva avangardni model u obliku aluzivnosti, ezopovskog govora, simboličke općenitosti, naratorske retoričnosti, esejističkog meditiranja i unutrašnjeg monologa.

Inspiriran neprijeporno Erazmom Rotterdamskim (prvi podnaslov romana ne glasi slučajno *O ljudskoj gluposti*), Krleža senzibilno reagira na neke činjenice koje u trenutku nastajanja ovog romana ustvari traumatiziraju njegovu vlastitu ličnost: staljinski procesi, putovanje bez povratka u Sibir nekih intimnih piščevih prijatelja, te bauk rata koji se užurbano i nezaustavljivo priprema za evropski pokolj širom je otvorio Krleži prostore njegove hrvatske *krčme* i on se upušta u avanturu koja ima dvostruko lice. U vivisekciju složene naše balkanske situacije sa svim recidivama, političkim i moralnim, a s druge strane i naprežanjem da se, nekako, u svemu tome i sam snađe pred odlučnim trenutkom sudbine koja nadolazi, da pronade samog sebe u kome se, u najdubljoj njegovoj unutarosti u potpunosti odzrcaljuje taj panoptikum ljudi i neljudi, i događaja oko njega.

Polazim, naime, od teze: piščeva, dakle autorska perspektiva u svojoj se osnovi identificira s glavnim protagonistom: Doktorom. Pisac govori o sebi kroz svog glavnog junaka. Jednadžba je jednostavna: između autora i pripovjedača, naratora, postoji čvrsti znak jednakosti koji samo povremeno, na trenutke, ne egzistira kao jedinstvo: kad razmišljanje junakovo/pripovjedačevo prelazi u ironiziranje i vodi put satiričkog sagledavanja stvarnosti i samoga sebe, a kao pokušaj i sredstvo distanciranja od te stvarnosti prema potvrđivanju svoje egzistencijalne, individualne ličnosti. Misao (čitaj razum) i emocija dvije su bitne kategorije neprestano nazočne u Krleži u prepoznatljivom antitečnom obliku: jedna neprestano potire drugu, realnost, naturalističnost ubija poetsko, i u tome je tragičnost Krležine vizije ljudskog života.

Već na samom početku glavno lice, Doktor, postavlja temeljni postulat: - *Poslanstvo je gluposti, po svojoj prilici, svemirsko, u višem, kišovitom, nedeteologiziranom smislu te riječi: glupost je nebeska sila koja djeluje kao teža ili kao svjetlost, kao voda i, uopće, kao svemirski elemenat*, postulat, koji logički vodi do dijagnoze, u našim relacijama, bez alternative: *!.../ U tom našem blatu kroz koje protječu vode masne i guste kao krvava juha, gdje se sve davi u svojim vlastitim izmetinama, sve naše ideje prilagodiše se sitoj malograđanskoj stvarnosti: pečeni piceki, prasetina na ražnju, smetina na lovački s vrhnjem i brusnicama, šljuke, fazani, jarebice !.../*. Nakon ovakvih esejiziranih razmišljanja ne čudi nas što će autor/glavni junak na samom početku, prvom rečenicom postaviti sam sebi retorsko pitanje: *!.../ Noću u intimnom, poluglasnom razgovoru sa samim sobom, nikako ne mogu zapravo logički opravdati zašto se u posljednje vrijeme toliko uzrujavam zbog ljudske gluposti !.../* pitanje, koje u biti otvara konfliktnu situaciju romana.

Sve svoje dileme, traume, duga noćna razmišljanja, u ambijentu zatvora (koji se može shvatiti i kao simbol neslobode, ne samo građanske, tjelesne, nego i duhovne, razumske ograničenosti!) Doktor zgušnjava u dugački vlastiti monolog, tražeći i ispitujući koja je to pretpostavka da bi uopće mogao razriješiti vlastite

enigme: */.../ Da bi čovjek mogao pomiriti u sebi svoja vlastita protuslovlja, da bi se mogao uzvisiti nad vragometno zapletena stanja oko sebe, čovjek mora da sredi nered u sebi i oko sebe, da nadahne smisao sveopćem besmislu oko sebe i u sebi samome, po jednoj naročitoj samoobrambenoj metodi koja se vulgarno, u svakodnevnom životu zove pogled na svijet. No ta spoznaja da "pogled na svijet" možda rješava probleme, ruši se odmah na jednoj drugoj spoznaji: da je taj "pogled na svijet" zapravo vrlo relativan i pitanje je koji je to onda "pogled na svijet" koji ima pravo na punu istinu. U dugom noćnom razgovoru između Doktora i Sineka iskristalizirat će se jedna od temeljnih misli Krležinih: najopasniji je onaj pogled na svijet koji - kako ga shvaća Doktorov protivnik Sinek - obuhvaća sve u jedno, koji je jednostavan, jasan, propisan i logičan! To je ona gornja granica razmišljanja koja neminovno vodi u totalitarnu misao. Problem Doktora/pripovjedača jest baš u tome što nema takav isključiv pogled na svijet, dakle svjestan je njegove relativnosti, odnosno siguran je da postoji nešto više u čovjeku od dogme i dogmatskog shvaćanja života. Da postoji, reći će Doktor i pjesnik, a ne samo političar: */.../ Svaki čovjek bio bi zapravo po dubljim životnim načelima upravo dužan da od svoga života stvori pjesmu! Ja, vidite - govori Doktor Sineku - sviram svoju vlastitu pjesmu ima već godinu dana. Ta je pjesma melankolična, ona nema nikakvog dubljeg smisla kao ni život sam, ali zato nije ništa manje vrijedna nego što može da vrijedi uopće jedna pjesma, i to još prilično uznemirena! Onog dana kada sam odlučio da zasviram svoju vlastitu poemu, počeo je oko mene koncerat kakav je vrijedno bilo doživjeti! Vama ta moja pjesma nije politička! Meni je svejedno kako se ta pjesma zove, meni je ona draga, i mislim da je poštena i da je potrebno da se pjeva dalje!**

Dakako, naznaka individualizacije je više nego jasna: rješenje složenog životnog puta je u pronalaženju vlastitog puta, kome je, međutim, glavna prepreka - ljudska glupost. U tom sukobu, na toj trnovitoj stazi traženja vlastitog izlaza Doktorova je dijagnoza samog sebe porazna: */.../ Gubeći se čitavoga života u neugodnim količinama ljudske gluposti oko sebe, meni je od vremena na vrijeme doista tako izgledalo kao da sam bio na najboljem putu da se od svega toga odvojim i da se zaputim po crti svoje vlastite logike, ali uvijek se nešto dogodilo što me je zbunilo te nisam rekao svoj dosljedni zbogom svima i poživio svojim vlastitim životom.*

Gdje je iz tog vrzinog kola izlaz, gdje je ta spasonosna formula koja može razriješiti ovaj gordijski čvor Doktorove svijesti? On će je pokušati pronaći u kategoriji morala: */.../ Nije samo zato zlo što mi živimo u ovom ili onom privrednom stroju, nego zato što je u ljudima otupjela moralna smionost da reagiraju onako kako bi po čistom i jednostavnom nagonu trebalo reagirati: ljudski - odmeditirat će Doktor, jer njegov odgovor Sineku jest: */.../ Vi mislite da ja nisam političar? Ja to i nisam htio da budem! Ja sam progovorio kao moralist, i ja mislim da ni jedna politika koja nije osnovana na najosnovnijem ljudskom moralu nema svoj raison d'être!**

Postavljajući tragičnu ličnost svog junaka u okružje građanskog društva, u okviru njegova morala, društva protiv kojega se Doktor pobunio - autor svom protagonistu suprotstavlja ustvari posve pojednostavljene, crno-bijelo oslikane tipizirane junake: od Domaćinskog pa nadalje.

Njihova je nazočnost i djelovanje u direktnoj funkciji spoznaje Doktorove pobune: oni su upravo zato u drugom planu, bez obzira što su glavni uzročnici Doktorove neurotične situacije; što je on u većoj krizi i u težem, u psihološkom i psi-

hičkom smislu, stanju, to on sve više dolazi u isključivost prvog plana, ostajući, u biti, na kraju posve sam - samo s jekom, zvučnom kulisom oko sebe onih koji su ga doveli do totalne rezignacije. I tako se roman *Na rubu pameti* od društvenog i optužujućeg pretvara u psihološki roman lika pojedinca, u moderni roman ne toliko po svojoj strukturi (jer je ona, više-manje realistična), s obzirom na kompozicijsko vremenski ravnomjerno nizanje epizoda, koliko moderan po prodoru u egzistencijalnu problematiku individualne ljudske ličnosti.

Ovdje bi trebalo - i više nego kao digresiju - posebno progovoriti o epizodi s Valentom Žgancem zvanim Vudriga, ne samo zato što se i taj lamentacijski monolog može shvatiti kao svojevrsni prosvjed Krležin zbog odbacivanja kajkavštine kao književnog jezika i pokušaj njegovog potvrđivanja nego u prvom redu zbog specifične Krležine opsesije jednom neiscrpnom životnom energijom, prisutnom u njegovu književnom opusu od samog početka: riječ je o tipičnom hrvatskom pučkom zagorsko-podravskom seljaku-primitivcu (s pozitivnim predznakom!), iskonskom čovjeku našeg panonskog blata, od plejade onih zagorskih Štefova Loboreca, Vida Trdaka i njihovih supatnika iz *Hrvatskog boga Marsa*, preko Jože Podravca iz *Povratka Filipa Latinovicza* i nezaobilaznih junaka *Balada Petrice Kerempuha* - sve do Stubićanca Valenta Žganca.

To su oni likovi koji, uprkos svemu, kerempuhovski žilavo i neuništivo uspijevaju zadržati svoju egzistencijalnu bit: živeći nagonski, realno i prizemljeno, oni se manifestiraju kao direktne kontraverze civilizacijom traumatiziranim neurasteniciama tzv. našeg intelektualnog sloja u biti s apstraktnom vizijom života. Valentova lamentacija o ratu, primjerice: *!.../ I sad si ja tek gruntam i spregruntavlem: če do rata - bog mi dragi nedaj ni Majka Boža Bistrička - morti ipak dojde, meni sitnih potrijebic trijeba, nebu! Odrežem si falačec špeka, zavlečem se pod jednu vrbu v Oroslavlju, vtekнем si v žep dvije-tri bombjece, a jenega od ovih haharov, palancegerov i lugarov kaj su vas, gospon doktor, i mene na ovi štrozak kak štrucu položili, nadam se - ak Bog dragi da i Majka Božja Bistrička - bum vre vlovil. To bi, gospon doktor, bila, kak bi rekli, moja ratna strategija, kakkbirekli !.../ - ta lamentacija može se slobodno shvatiti kao ne samo ratna već i životna strategija, što više životna filozofija svih naših Valentov Žgancov. Neuništivost tog iskonski ugrađenog čovjeka u svoju zemlju Krležino je svojevrsno i jedino svjetlo na kraju mračnog tunela, jedina i rijetka mogućnost izlaza iz začaranog kruga nestajanja.*

Prohićeva dramtizacija ovog romana - vraćam se početku - potakla je ova i ovakva moja razmišljanja. Tražeći aktualnost romana *Na rubu pameti*, nastalog prije gotovo punih šezdeset godina, on nije pao u zamku promatranja tog djela u kontekstu u kojem je nastalo, i nije ga sagledavao kao tendenciozni, politički odgovor totalitarizmu onog doba (ali totalitarizmu kao takvom jest!), već ga prvenstveno promatra kao udes, sudbinu intelektualca u sukobu s petrificiranim moralnim, etičkim kodeksom društva (u ovom slučaju građanskim), ali u biti izvlačeći problem izvan čvrstih kategorija vremena i prostora. Inzistirajući na dvije razine: na dramskim situacijama koje odslikavaju karakteristične odnose u hrvatskom građanskom društvu tridesetih godina - ali ostavljajući ih neprestano, uglavnom, u drugom planu (osim na samom početku!) - ističući u prvi plan protagonista, Doktora, koji svojom pobunom iskače iz okvira dopuštenih društvenih konvencija - postajući tako sam sebi svrhom - jedinim osamostaljenim likom ove dramtizacije, Prohić problem dovodi na rub onog moderniteta koji prepoznajemo kao književnost egzistencijalizma

i apsurdna (Dio tog moderniteta su i scene s klaunom rata i plesne scene!). Jednostavno rečeno, Prohiću, očito, nije bilo stalo do isključivosti kritike građanskog društva (odatle i njegova opasna igra na žici između groteske i karikature u prikazu tog društva!) - već je primarno ušao u tananu analizu misaone i emocionalne kompleksnosti svog protagonista - Doktora.

I na kraju, nakon ovog romana i Prohićeve dramatizacije, nakon svega ostaje ipak gorki okus: kao da se ponavlja više od stotinu godina jedna negativna atmosfera duha našeg intelektualizma od one nezaboravne rečenice starog Vojnovićevog gospara Lukše: *A sad! Homo spat do Doktorova: /.../ Spavati da nam je. Zaspati. Mirno i konačno. Nestati.*

TV ADAPTACIJE KRLEŽINIH DJELA

U godini obljetnice Krležina rođenja nekoliko okolnosti potaknulo je temu o odnosu njegovih djela i vizualnih medija; prva je televizijski prilog obljetnici, serijal pod naslovom *Nigdar ni bilo da ni nekak bilo/Planetarijum*, u kojem je Dramska redakcija HTV-a reprizirala gotovo sve filmske ili televizijske realizacije napravljene po Krležinim djelima, kao i nekoliko TV adaptacija - snimljenih kazališnih predstava (još uvijek su u tijeku posljednje epizode *Putovanja u Vučjak*).¹ Kulturološki događaj - još jedan važan poticaj za ovu temu - izlazak je prve knjige enciklopedije *Krležijane*, u kojoj su do slova *LJ* obrađene neke od natuknica (pojmova ili imena) faktografski bitnih za ovu temu, a prije svega ona o *filmu*. Natuknica o *Televiziji* pripada, dakle, po abecednoj arbitraži u drugi svezak, i pred njezinim budućim autorom - barem što se obima TV materijala tiče - stoji daleko opsežniji posao. Naglašavam ono što se vjerojatno podrazumijeva - naime, iza naslova ne stoji nikakva ambicija nacrtnog modela što i kako televizijski adaptirati, nego poticaj za problemsko razmišljanje o onome što je proteklih desetljeća snimljeno, ali - dakako - s pretpostavkom kako će u nekoj boljoj budućnosti hrvatskog filma i dramskog programa autori opet posezati za vizualizacijom Krležine literature. Dosadašnja TV minutaža snimljena po Krležinim djelima još uvijek je jedna od nedovoljno istraženih krležijanskih tema, a mi često zaboravljamo koliko je, s obzirom na moć medija, taj odnos televizije s literaturom i prema literaturi - i ne samo Krležinoj - važan za našu kulturu.²

Prva rečenica u natuknici o filmu u *Krležijani* koja nam govori kako je *Krležin odnos prema filmu bio (je) ambivalentan*³ - nije tek fraza, nego enciklopedijski koncizna i vrlo točna procjena zapravo ne odveć čestog i sretnog odnosa Krleže i filma,

¹ Naglasimo kako je riječ o redakciji na čelu s urednikom Ivom Štivičićem, koji je i sam autor vjerojatno najvećeg broja TV adaptacija Krležinih djela.

² Moramo spomenuti još jedan izvor - to je serija pod naslovom *Krleža u video medijima*, koju je režirao Mario Fanelli 1984. godine, i za koju su različiti autori obradili niz podtema, poput primjerice - *Krleža i film*, *TV usporedbe Adama i Eve*, *TV pristup Baladama* i slično.

³ Enciklopedija *Krležijana*. Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb 1993, str. 253.

te njegove direktne suradnje na filmu. Krležin odnos prema filmskoj umjetnosti bio je doista ambivalentan, a njegovo teorijsko bavljenje filmom - nešto intenzivnije nakon vlastita iskustva - bilo je *uglavnom usputno i polemički prigodno i nije, očito, plod sustavnijeg i razrađenijeg razmišljanja o filmu.*⁴ S druge strane, ne zaboravljamo koliko je filmska umjetnost prvih desetljeća snažno utjecala i mijenjala poetiku proze i drame - što se poglavito odnosi i na Krležu - ali, istodobno, to intermedijalno prožimanje posve je nešto različito od transponiranja literature u jezik filma i njegove specifične moduse sugeriranja. Krležine proze, novele, poezija i drame izuzetno su privlačile mnoge sineaste, ali sam je, prema vlastitoj izjavi, odbio više od dvadesetak filmskih scenarija; sumnjičav prema uplitanju drugih interpretatora, zazirući od prekranja svojih djela, prema televiziji je bio popustljiviji - vjerojatno i zato što se uglavnom radilo o snimanju ili TV adaptiranju kazališnih predstava. Kako se znao odnositi prema adaptacijama svojih djela govori i ulomak iz njegova dnevnika u kojem komentira Tanhoferov film *U logoru*, snimljen 1967, po Gavellinoj predstavi iz godine 1954: */17.11.1967/ "Kinoteka 16", Tanhoferov film U logoru, po režiji Branka Gavelle.*

Postoje neke sheme kojima bi trebao da odgovara lik glumca. Kako može izgledati dvadesetogodišnji Horvat koji važe više od 110 kila. Svi ostali bijesni srbijanski žandarmerijski podoficiri, a naročito Walter [...]

Poslije duge stanke, promatrajući Tanhoferov film, bio sam ponovno šokiran, doslovno kao na generalnoj probi (30. XII. 1920), kad me pijani Joža Pavić tješio, neka ne gubim nerve, da će sve biti dobro kad se zapali rampa! [...] Postoji još jedno pitanje, problem koji naročito negativno odjekuje na filmu: *svi sonorni efekti su promašeni (sonorni efekt rikcuga). Ojkanje, kao problem, pa zar se za trideset godina nije mogla snimiti magnetofonska vrpca s tim prokletim ojkanjem? [...]* itd.⁵ Krležine zamisli o adaptacijama vlastitih djela nije bilo lako zadovoljiti.

Prvi Krležini radovi za film bili su komentatorski, naratorski tekstovi za dokumentarne filmove, koje je onda posebno i objavio - o *Petru Dobroviću* (1958, režija: Aleksandar Petrović i V. Raspor) i o *Krsti Hegedušiću* (1962, redatelj: Mladen Feman), potom je 1964. po naraciji stihova iz *Balada Petrice Kerempuha* Zlatko Bourek napravio crtani film *I videl sem daljine maglene i kalne*. Prva igranofilmska adaptacija bio je autorov vlastiti scenarijski rad - po svojoj noveli *Cvrčak pod vodopadom* napisao je 1970. scenarij *Put u raj*, koji je režirao od autora odabran redatelj Mario Fanelli, vjerno slijedivši piščeve zamisli. Čitamo li ovu - kako sam Krleža indikativno kaže - dramaturgiju, ona doista oprimjeruje autorovu tezu o prednosti filma u odnosu na kazalište, po mogućnostima korištenja sceničnosti i eliptičnosti (po čemu je Krleža ušao u medij), ali i shvaćanja uloge riječi na filmu, odnosno poetizma koji se (po Krleži) presudno ostvaruje preko dijaloga. Po svojim verbalno-retoričkim kvalitetama *Put u raj* za filmsku i književnu povijest prije će nam ostati kao kazališni predložak/dramski tekst nego kao scenarij. Braneći, pak, svoju adaptaciju napravljenju na zasadama vlastita poimanja modernističkih filmskih tendencija sedamdesetih, razočaran Krleža se više u adaptacije ne upušta, ali ih ne odobrava ni drugima. Tek nakon njegove smrti snimljena su dva filma - *Horvatov izbor* (po motivima drame

⁴ Ibid., str. 257.

⁵ Miroslav Krleža: *Dnevnik*, sv. 5, Sarajevo 1977, str. 232-234.

Vučjak; 1985. godine, režija Eduard Galić) i *Glembajevi* (1988, režija A. Vrdoljak) - adaptacija dotada najboljeg standarda i najvjernija Krleži, obje napravljene i u verziji TV serije.

Svojevremeno je August Cesarec rekao, kako je Krleža pisao kao za film! Možemo i parafrazirati - Krleža je zapravo pisao kao za televiziju! To, naravno, ne mislimo vrlo doslovno, kao da je Krleža pisao upravo TV drame, ali ne zaboravimo li razliku između medija filma i televizije, izražajna sredstva i jezik televizije barem u dosadašnjim adaptacijama pokazali su se Krležinoj literaturi - recimo - bliskiji, što se dosada snimljenim može i oprimjeriti. U *Krležijani* filmolozi zaključno konstatiraju da ni sam Krleža a ni njegovi adaptatori nisu vizualnim modusima sugeriranja *uspjevali biti filmski kongenijalni Krležinoj literarno-retoričkoj evokativnosti*,⁶ problem adaptacije Krležinih djela, a čini se ponajprije dramskih, doista leži u problemu odvajanja Krležina sižea i svijeta od *evokativne retorike*,⁷ odnosno u pokušaju da se dominacija verbalne retorike zamijeni medijskim, filmskim dočaravanjem Krležina svijeta. Koliko se svijet i jezik u Krležinu slučaju mogu odvojiti, drugo je pitanje, ali je zato jezik filma jedno, a televizije drugo, ili jednostavnije - ono što ne može podnijeti film, može televizija. Problem Krležine i televizijske i filmske adaptacije prelama se upravo na problemu dijaloga - ponajprije na spomenutoj verbalno-retoričkoj osebnosti, potom na razini interpretacija same rečenice: naime, radi se o depatetizaciji primarno kazališnog diskurza te o načinu na koji izgovoriti filmsku ili televizijsku rečenicu, a kako izgovoriti rečenicu da ne zvuči kao kazališna, pitanje je i redateljskog sluha (često se, naime, dogodi i da izvorno pisan scenarij glumci govore u nepodnošljivo teatarskim intonacijama). Krležina literarna rečenica je, dakle, za vizualni medij prva zamka.

Dok film teško može podnijeti krležijansku verbalno-retoričku dijalošku masu, za televiziju je dijalog zapravo jedno od prirodnih, čak i primarnih medijskih stanja, pa riječ ili rečenica na neki način mogu zadržati ulogu koju im Krleža daje - primjerice, u većini svojih dramskih tekstova. Štoviše, za televiziju se može adaptirati, dakle dijalogizirati i onaj literarni predložak kojemu nije imanentna dijaloško-verbalna komponenta, i za to ima dovoljno televizijski realiziranih primjera (ne govorimo kritičarski o kvalitativnoj razini emisija, nego o primjerima transponiranja). Ponajprije, započnimo od poetskih TV recitala Krležine poezije, *Balada...* u eksterijeru prirode sedamdesetih, ili pak Galićeva izbora iz *Balada...* (snimljenog 1987), pa sve do dijalogiziranih eseja, dnevnika i razgovora s Krležom. Ovdje, naravno, mislimo na Čengićeve razgovore s Krležom koje, uz inserte iz dnevnika i eseja u art-medijskoj koncepciji kretanja po nekom polurazrušenom interijeru, dijaloški interpretiraju četiri glumca u Galićevoj emisiji *Predvečerje puno skepse* (1988). Po sličnom scenarističkom principu (s puno više glumaca) Galić je realizirao netom emitirani *Planetarijum*, i to su samo neki primjeri kako se Krležini dijalozi mogu adaptirati za TV medij, te kako poneki od njih - primjerice, nedavno, jedan Krležin ulomak o Hrvatima i Srbima - mogu medijski biti vrlo aktualni, poput ulomka iz emisije *Slikom na sliku* ili s nekog političkog okruglog stola. Razgovor je pravi televizijski žanr i po tom modelu, očigledno, iz Krležina djela mogu se za televiziju adaptirati i ne samo drame i novele.

⁶ Enciklopedija *Krležijana*. Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb 1993, str. 260.

⁷ *Ibid.*, str. 280.

Prvi Krleža na televiziji bio je *Vražji otok* (1960), potom je po proznim djelima snimljen *Tomo Bakran* (1978) - po noveli *Smrt Tome Bakrana*; najambiciozniju TV adaptaciju napravio je Štivičić u seriji od četrnaest epizoda *Putovanje u Vučjak*, napisavši scenarij na osnovi drame *Vučjak*, ali i niza motiva iz nekih drugih Krležinih proza (Štivičić se pozivao na *Zeleni barjak*), sklopivši fabulativnu cjelinu koja nam priča i o ratnom Zagrebu i samrti k. und k. carstva, prije Horvatova odlaska u Vučjak, dakle, "prije početka" same Krležine drame.

Isključivši snimljene kazališne predstave, kada je riječ o Krležinim dramskim tekstovima, tu je i TV serija *Glembajevi*, jedna TV adaptacija *Maskerate* (1981, režija Eduard Tomičić), potom dvije zanimljive TV adaptacije, doista vrlo "televizične" drame *Adam i Eva* - Fanellijeva iz 1968. i Radićeva iz 1983, te Ivandina TV drama u dva dijela *U logoru* (1984).

Prisjetimo li se samo ovdje nabrojenih TV adaptacija - više ili manje televizijski zanimljivih i uspješnih - gotovo svi gorespomenuti problemi transponiranja Krležine literature u vizualni medij bit će nam to jasniji. Sigurno je samo jedno: kreativnih medijskih mogućnosti Krležino djelo pruža u tolikoj mjeri da je Krležina televizijska prisutnost i ubuduće više sigurna.

Prosinac, 1993.

Sanja Nikčević

PRIKAZANJA DANAS ILI ZAŠTO SE U HRVATSKOJ NA KRAJU DVADESETOG STOLJEĆA IGRA KAZALIŠNA FORMA IZ SREDNJEG VIJEKA

Posljednjih nekoliko godina svjedoci smo neobičnoga kazališnog fenomena - povratka prikazanja, srednjovjekovne kazališne forme, na hrvatske pozornice. Svaki se značajniji crkveni praznik obilježava nekim prigodnim kazališnim događajem. Nameće se pitanje kako je moguće da se krajem 20. stoljeća intenzivno poseže za formom koja je nastala i dominirala u srednjem vijeku! I to ne samo da se igraju originalni stari tekstovi iz srednjeg vijeka, nego se pišu i novi!

PRIKAZANJA

Da bismo mogli odgovoriti na postavljeno pitanje (a i obraniti tezu izrečenu u njemu - o pisanju novih prikazanja) valja ponajprije definirati termine koje koristimo i reći što su zapravo prikazanja, u skladu s dosadašnjim dosezima znanosti o književnosti i teatrologije.

Prikazanja su specifična dramska forma karakteristična za zapadnoeuropsku katoličku civilizaciju. To su drame s religioznim temama, a dijele se na prikaze Kristova života (misterije), svetačke legende (mirakuli) i kršćanski etički nauk (moraliteti). Njihov je nastanak povezan s crkvenim obredom, tropima i liturgijskom dramom, a ne smije se zanemariti ni utjecaj onovremenih rituala i procesija.¹ Tematski su im izvori Novi i Stari zavjet, apokrifna evanđelja, *Život svetaca* i *Legenda Aurea* Iaccopa de Vergainea, biskupa iz Genove. U početku su ih pisali anonimni sastavljači, a poslije su se tih drama prihvaćali i najugledniji pisci.

Osnovna namjena bila im je proširenje vjerskih istina među narod na dojmljiv i puku blizak način. Za tu je svrhu odabrano kazalište, koje je svoju popularnost u narodu dokazalo preživljavanjem unatoč svojevremenim strogim zabranama i kaznama. Prikazanja su za razliku od crkvenog obreda i liturgijske drame, koji su bili na latinskom jeziku, pisana na narodnom jeziku. U početku su prikazivana unutar crkve, da bi poslije prešla na trg ispred crkve, a s vremenom svećenike kao glumce zamjenjuju pripadnici bratovština (srednjovjekovnih udruga koje su se bavile vjerskim i humanitarnim radom, zaštitom ceha i društvenim životom puka), koji su osim uloga preuzeli na sebe i financiranje i organiziranje tih predstava.

Prikazanja podrazumijevaju i specifičan odnos publike prema prikazanom. To je *kazalište zajedništva i emotivnog učešća*,² jer osim što potvrđuju crkvene istine, prikazanja imaju i svoju ritualnu dimenziju kao izvođenje događaja od izuzetne važnosti za zajednicu. Ne treba smetnuti s uma da je organiziranje i prikazivanje prikazanja, koja su u svojim najboljim danima bila desetodnevna događanja, okupljalo čitavu zajednicu oko istog cilja. Tako su prikazanja utjecala na stil društvenog života komune, u kojoj su izvođena na nekoliko razina.

Važne karakteristike su dakle: religiozne teme, didaktička funkcija, prenošenje istine kazalištem i zajedništvo, odnosno emotivno sudjelovanje publike u tom kazališnom događaju.

PRIKAZANJE - FORMA

Jasna namjera žanra odredila mu je čvrsto zadanu formu pa su prikazanja kao žanr lako prepoznatljiva. Osnovno obilježje je nepoštivanje bilo kakvih prostornih i vremenskih jedinstava, što uzrokuje simultanost scene. Raj je bio s lijeve, pakao s desne strane gledalaca, a između toga ostala brojna stajališta (mansioni), najčešće označena platnom ili natpisom.

Otvorena, atektonična, odnosno epska struktura u kojoj je jasno određen samo početak i kraj, omogućuje adirajuće načelo kompozicije nizanja jednakovrijednih epizoda po kronološkom načelu ili gomilanje spektakularnih događanja, pri čemu ni jedan ne pridonosi povećanju temeljne dramske napetosti.³

Likovi su nosioci dijela priče koju pripovijeda isti pripovjedač, znakovi u unaprijed zadanoj shemi, kršćanskoj simboličnoj shemi dobra i zla. Bez imalo psihološke razrade, unaprijed određena karaktera, likovi izražavaju i pronose učene teološke zasade i pouke.⁴ Pozitivni se likovi pasivno prepuštaju nasilju, trpeći svjesno za više ciljeve, pri čemu ne žele čak ni pomilovanja.⁵ Oni radosno ginu za više ciljeve jer im njihova smrt donosi vječnu slavu. Dijaloške su replike u prikazanjima iskazi

¹ Slobodan Prosperov Novak: *Dramski rad Marka Marulića*. Marko Marulić: *Drame*, Zagreb, 1986, str. 15-19.

² Alfred Simon: *Misterija i liturgijska drama*. Dragan Klaić: *Pozorište i drame srednjeg veka*. Književna zajednica, Novi Sad, 1988, str. 453.

³ Dunja Fališevac: *Struktura i funkcija hrvatskih crkvenih prikazanja*. U *Dani hvarskog kazališta, Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*. Split 1985, str. 339.

⁴ Nikica Kolumbić: *Hrvatska srednjovjekovna drama u vremenu i prostoru*. U *Dani hvarskog kazališta, Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Split, 1985, str. 10.

⁵ Kada impresionirani Margaritin krvnik ponudi svetici pomilovanje, jer se i on želi priključiti kršćanima, ona mu naredi da je ubije. Čak mu i zaprijeti da jedino tako može zaslužiti carstvo nebesko.

junaka upućeni više gledaocu (kao pričanje priče, moralna pouka ili lirski himna) nego drugom liku.

Vrijeme u prikazanjima je mitsko a ne povijesno, bitni se događaji vraćaju, stalno prisutni u sadašnjosti. Vrijeme je tako ahistorično - smješteno u suvremenost ne samo po odrednicama vremena radnje nego i po smještaju publike u tu istu suvremenost koja se ravna po liturgičkom poimanju vremena.⁶

Zbog poznatog ishoda događaja, zadanih likova i nepostojanja dramskog sukoba u prikazanjima ne postoji uobičajena dramska napetost, već se ona dobiva iz emotivnog sudjelovanja zajednice u prikazivanom događaju.

TRAJANJE PRIKAZANJA

Prikazanja u Europi započinju početkom srednjeg vijeka (11. i 12. stoljeće) i intenzivno traju u 14. i 15. da bi prestala u 16. stoljeću. U Hrvatskoj intenzivno žive uglavnom u priobalnim i otočkim gradovima u 15. i 16. stoljeću, a zatim se povlače u samostane za odabranu publiku - u 17. uz more, a u 18. stoljeću u Slavoniju zbog aktivnosti jezuita i franjevac.⁷ Prikazanja su u nas u nekim mjestima igrana i do 19. stoljeća, kada su ukinute i bratovštine, a za vrijeme Drugoga svjetskog rata Vojmil Rabadan je u vlastitoj obradi postavio Hektorovićevo božićno prikazanje pod nazivom *Betlehemska zvijezda* u Zagrebu 1942. i Osijeku 1943.

PRIKAZANJA DANAS - SREDNJOVIJEKOVNI ORIGINALI I OBRADU

Naša tablica *Prikazanja u Hrvatskoj od 1945. do 1994* pokazuje velik nesrazmjer u igranju prikazanja prije 1990. i nakon nje. U prvih četrdeset i pet godina odigrano ih je 6, a čak 16 u posljednje četiri godine.

Tih šest prikazanja postavljenih za vrijeme komunističke Jugoslavije igrano je uglavnom kao *rekonstrukcija i istraživanje baštine* ili *istraživanje otvorenog prostora*, jer su igrana na ljetnim igrama, a *Legenda o sv. Muhli* nudila je čak i komički pristup temi. Uglavnom su to bili kazališni događaji, više ili manje uspješni, i podlijegali su teatrološkim i kritičkim analizama poput svih drugih predstava oko njih. Ta su prikazanja, unatoč svjedočenju Božidara Violaća o publici koja je doživljaje Ciprijana i Justine u njegovoj režiji pratila kao stvarne zbog svog vjerskog uvjerenja,⁸ imala dominantno kazališno okruženje i nikada se nisu igrala u crkvi.

Mene ovdje zanima period pravog procvata prikazanja u novoj hrvatskoj državi, jer je za te predstave odjednom postalo dominantno izvankazališno okruženje. Brojne su predstave igrane u crkvama (*Umorstvo u katedrali*, *Krađa Marijina kipa*, obje *Betlehemske zvijezde*). Naoko se može učiniti da je crkva odjednom postala kazališno relevantno mjesto, čak i za predstave koje nisu prikazanja,⁹ ali

⁶ Dunja Fališevac, dj. nav. u bilj. 3, str. 341.

⁷ F. S. Perillo: *Hrvatska crkvena prikazanja*, Mogućnosti, Split, 1978, str. 56.

⁸ Božidar Violać: *Lica i sjene*, HDKKT, Zagreb 1989, str. 33.

⁹ Kada je Zadarsko kazalište lutaka gostovalo s predstavom *Stjepan, posljednji kralj bosanski* u Zemunik Donjem 13. veljače 1994, zbog blizine neprijateljskih položaja nisu mogli predstavu igrati na otvorenom, pa su je odigrali u crkvi.

uistinu crkva to nikada neće biti.¹⁰ Crkva može kazalište pustiti pod svoj krov samo ako joj odgovara, dakle kao *strogo kontrolirano kazalište*.

Od 1990. do 1994. igrala su se originalna prikazanja iz srednjeg vijeka, obrade starih tekstova, a pisana su i nova prikazanja.

Originalna stara prikazanja, kao i nove obrade starih tekstova, ista su vrsta tekstova bez obzira na potpisnike obrada i priznati stupanj intervencije. Svako pisanje prikazanja bilo je posao dramaturga koji je odabirao dijelove iz poznatih izvora i pisao upravo za određenu priliku.¹¹ Naši novi priređivači ponašaju se isto kao i onaj anonimni pisac koji izabire ono što mu je potrebno, reže, kroji, dopisuje i prepisuje, sve u slavu Božju, jer koriste iste izvore, a nigdje nisu iznevjerili ni duh izvornika (vjere) ni stil i formu žanra. I novije obrade igrane su u osmercima na čakavici (osim u jednom slučaju prebacivanja u štokavski), s mnogo retorike. Gradili su se i mansioni (splitska *Muka Spasitelja našega* ili Vodarićeva *Muka* na Malom Lošinj), jer su novi priređivači poštivali ne samo prikazanje kao dramu nego i srednjovjekovni teatar i njegove specifičnosti. Više se nije pokušavalo rekonstruirati srednjovjekovni teatar, već - uskrisiti ga. Čak i one predstave koje nije zanimala rekonstrukcija kazališta, nego su se, okrenute djeci (*Spavaj, mali Božiću* i *Dan kada se rodio Isus*), ponajviše prilagodile današnjem kazališnom vremenu (štokavica, trajanje, smanjenje retorike na minimum), i dalje pripadaju žanru prikazanja jer nije iznevjeren osnovni duh djela, izvori su identični, a potvrđena je i osnovna namjera prikazanja. Ona su uvijek bila edukativna i prilagođena uzrastu svoje publike.

Umorstvo u katedrali T. S. Eliota, iako je mlađe (napisano 1935. godine), također pripada prikazanjima (podnaslov je riječke predstave *oratorijsko prikazanje*) jer se bavi *problemom kršćanskog mučenika, koncipirano je po uzoru na Kristovu pasiju*, a mučeništvo katoličkog nadbiskupa Tome Becketa povezano je s *najraširenijim martinjskim toposom, s mukom Isusa Krista*.¹² U nekim drugim vremenima taj se komad igrao kao parabola o vlasti,¹³ ali danas se u prostoru crkve kao mjesta igranja očito potencira njegova sveta žrtva.

Svakako su među tekstovima navedenim u tablici najzanimljivija novonastala prikazanja o nekim novim svecima. Znanim i bezimenim.

NOVA PRIKAZANJA

U tablici su očita tri nova naslova koja ne tematiziraju ni Kristovo rođenje, ni njegovu muku, niti bilo koga od poznatih svetaca: *Stepinac - glas u pustinji* Ivana Bakmaza, *Sv. Roko na brdu* Milana Grgića i *Krada Marijina kipa* Hrvoslava Bana.

¹⁰ Crkva ne voli kazalište jer je ista forma i u osnovi crkvenog obreda. Budući da crkveni obred prenosi Istinu, a svjetovno kazalište javno iznosi laž (iluziju), Crkva ne može voljeti tako nezgodnu paralelu.

¹¹ Boris Senker: *Didaskalije u srednjovjekovnoj drami s teatrološkog aspekta*. U *Dani hvarskog kazališta, Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Split, 1985, str. 426-452.

¹² Marko Grčić: *Ubojstvo u katedrali kao pasija*. T. S. Eliot: *Ubojstvo u katedrali*, KS/GZH, Zagreb 1990, str. 121-135.

¹³ Kada je taj tekst prije nekoliko godina postavio Dragan Živadinov, igralo se u željezničkom vagonu.

Unatoč tome što kao vlastitu žanrovsku odrednicu Hrvoslav Ban jedini izričito navodi prikazanje ispod naslova, *Krada Marijina* kipa upravo to nije.

Ponajprije valja pokazati zašto ova druga dva teksta jesu novonapisana prikazanja. U oba su djela zastupljene sve karakteristike žanra: religiozna tematika, prenošenje istine kazalištem i zajedništvo, odnosno emotivno sudjelovanje publike u kazališnom događaju. Tu su i formalne sličnosti: likovi su plošni i zadani, funkcioniraju kao znakovi unutar zadane crno-bijele sheme inspirirane kršćanskim svjetonazorom. Dobri, ako ne radosno kao srednjovjekovne djevice, ali s vrlo odlučnim vlastitim izborom odlaze u smrt koja je jedini način otkupa vječnog života. Budući da se ovi komadi pišu iz drugog kazališnog vremena, na trenutke probijaju autorski pokušaji motivacije, ali nepokolebljivost dobrih likova odaje njihovu zadanost. I zli su zadani. Njihovo nanošenje zla toliko je veliko da nema opravdanja ni u kakvoj motivaciji. Niti se ona previše traži, jer se radi o sukobu dobra i zla. Uz tako postavljenu dramu teško je dobiti dramsku napetost iz same radnje i likova. I ona se ne dobiva odatle, već iz emotivnog sudjelovanja zajednice. Upravo kao i u srednjovjekovnim prikazanjima.

Religioznost. Religiozna tematika zastupljena je i mjestom događanja (jedan se zbiva u crkvi, drugi u župnom dvoru), a glavni su likovi svećenici. Odabranost svećenika poznata je od samih početaka vjere. Svećenik je na početku povijesti prikazanja predstavljao sve likove, a poslije samo Krista ili svece. Kada je Krist otišao na nebo da postane sudac, na zemlji su ga zamijenili sveci, ponavljajući njegovu muku kojom se potvrđuje vjera, odnosno iskupljuje svijet, a zbog važne funkcije koju svećenici imaju u samoj religiji (kao direktnim zastupnicima Krista njima su dana neka ovlaštenja koja ni anđeli nemaju)¹⁴ svećenik je čest kao sveti mučenik i u prikazanjima. Ta zamjena subjekta muke događa se i na strani zla. Nakon Pilata kao vrhunskog suca,¹⁵ namjesnici su sve manjeg ranga, ali i dalje s istom moći nanošenja zla.

Autentičnost. Svako je prikazanje nastojalo biti autentično, tvrdeći da kazalište prenosi istinu.¹⁶ Srednji vijek se, utvrđujući istinu, pozivao na svete izvore,¹⁷ a današnja prikazanja pod utjecajem razuma kao vrhovnog vladara svijeta, osim pozivanja na svete izvore, pokušavaju i dokumentom potvrditi istinu prikazanu na sceni.

Zato Bakmaz odabire povijesnu ličnost, želi postići privid dokumentarne drame, upotrebljavajući originalne Stepinčeve rečenice, a prilikom postavljanja komada dramaturg predstave Ante Armanini samo nastavlja tu težnju uvodeći prije predstave scensku rekonstrukciju povijesnog procesa Stepincu.¹⁸

¹⁴ A. C. Cawley: *Everyman and Medieval Miracle Plays*. Everyman's Library, London, 1990, str. 198.

¹⁵ Prikazanje *Pilatova smrt*, nastalo prema apokrifima dokazuje da je Pilat osoba zavidne satanske snage, ibid. Str. 207-263.

¹⁶ Odatle i naziv prikazanje (lat. repraesentationes), što znači pokazati nešto onako kako jest (ili je bilo), a ne raspravljati o tome.

¹⁷ D'Amico kaže da se u u srednjem vijeku stvarnost spoznavala vjerom. Silvio D'Amico: *Povijest dramskog teatra*, Zagreb, 1972, str. 96.

¹⁸ Istina se uzima u mjeri u kojoj odgovara komadu. Jer kada Stepinac na jednom mjestu kao mladić kaže da će biti poljoprivrednik kad ne može biti svećenik, ne kaže se zašto ne može, to više što poslije postane upravo svećenik. Zato unatoč dokumentarnim rečenicama Marija Grgičević u kritici u "Večernjem listu" od 7. lipnja 1992. kaže da onaj tko ne poznaje Stepinca neće iz drame puno naučiti o njegovom životu.

Sv. Roko na brdu pak u programu pobrojava sve napadnute crkve u zadarskom kraju koje su doista preživjele ono što drama pokazuje, a na sceni su za vrijeme predstave izloženi komadi tih porušenih crkava kao očit dokaz istine prikazanog.

Emotivno zajedništvo više je nego očito, osobito u zadarskoj predstavi koja započinje procesijom sastavljenom od ljudi koji su prikazane doživljaje preživjeli. Na grobu u zagrebačkoj katedrali dijele se brošure o Stepincu u kojima se moli vjernike da o svakom izmoljenom zagovoru kod Stepinca obavijeste Crkvu. To znači da Crkva želi Stepinca kanonizirati upravo kao zagovornika Hrvata, ali i to da narod već upućuje Stepincu molitve kao svecu.

Tako se ove dvije predstave također ne gledaju kao kazalište nego kao objava za zajednicu važne istine, a dramska napetost proizlazi samo iz objavljene istine i emotivnog zajedništva.

STEPINAC - GLAS U PUSTINJI

Bilješka uz naslov drame *Stepinac - glas u pustinji* otkriva nam da je napisana na Bogojavljenje 1992, što potvrđuje vezu Stepinca i Krista i prije negoli se uopće započne s čitanjem. Pijetao će i u ovoj drami zakukurijekati tri puta, a zanijekan će biti Stepinac. Tu je i paralela stradanja izdanog Kralja židovskog i Kralja hrvatskog kad nakon odlaska ustaša iz Zagreba partizani dolaze Stepincu:

ČASNIK: Odjurili su navrat-nanos očekujući od vas da preuzmete nezavisnu državu. Zapravo vi ste ostali kao jedini pravni nasljednik i zbog toga sam dužan pohoditi vas.

*STEPINAC: Ostao sam s narodom koji mi je Bog povjerio.*¹⁹

Stepinac je kao i mnogi junaci svetačkih prikazanja svjestan vlastite izabranosti za žrtvu:

STEPINAC: /.../ Duh Sveti obdario me da prepoznam zlo i ne mogu mu zauzvat ostati slijep i nijem.

...a toga su svjesni i drugi likovi:

DUHOVNIK: Koga Bog izabere, đavo ne pušta na miru. Možda ćeš se često susretati s njim.

Kao i sam Krist, i Stepinac prolazi kroz trenutke kolebanja, ali za razliku od Krista, Stepinac nije nikada posumnjao zbog sebe ili svoje muke nego ili zbog Hrvatske (*STEPINAC: /.../ (krik) O Bože moj, zašto stradava narod moj.*) ili poradi muke koju drugi ljudi podnose zbog njega (*STEPINAC: Sestro meni je moj križ lagan, ali mi je teško kada ga drugi trpe zbog mene.*).

Poput srednjovjekovnih svetaca koji su s Bogom komunicirali preko posrednika, andela, i Stepinac ima svog posrednika. Nakon što je njegov vlastiti nećak stradao jer nije htio zanijekati ujaka, Stepinac pita svoju sestru, kao što bi pitao Svetog Oca Papu, čini li ispravno:

SESTRA: Ako tebi, Lojz, imam nešto oprostiti, onda daleko više moram oprostiti, Bogu jer on te je izabrao za borbu. Nemam ti što opraštati brate, a Bogu mogu samo

¹⁹ Sve tri analizirane drame (*Stepinac - glas u pustinji*, *Sv. Roko na brdu* i *Krada Marijina Kipa*) citiram iz rukopisa pa ne navodim broj stranice.

zahvaljivati, jer najstrašnije bi za naš narod bilo kad bi svi šutjeli, kad iz utrobe svoje ne bi mogao poroditi glas koji će govoriti po ljubavi, istini i pravdi. To bi bila smrt, konačna. Iako izgleda kao da će nas izbrisati s lica zemlje, zahvaljujući glasu, mi ćemo preživjeti.

STEPINAC: *Hvala ti, sestro moja.*

SESTRA: *Iako si nemoćan, brate moj, tvoj glas čuva naše dostojanstvo pred Bogom. Što bi Bog mislio o nama kad se u narodu našem ne bi našao glas? Za uobrazilju svojih neprijatelja već smo mrtvi, ali po bezimanim žrtvama živimo pred Bogom.*

STEPINAC: *Hvala ti na odgovoru, Bože moj.*

(Sestra polako dolazi k sebi.)

SESTRA: *Oprosti mi, Lojz, ako sam ti nešto ružno rekla, jer samu sebe nisam razumjela.*

S Bogom komunicira i Župnik, ali da bi potvrdio Stepinčeve ideje:

ŽUPNIK: *Preuzvišeni, maločas mi je tako govorio i Bog.*

Stepinac je u svojoj vjeri i uvjerenju postojan, iako svjestan dužine i težine iskušenja:

STEPINAC: *Oni koje ljube Boga kadri su u patnji prepoznati ljubav.*

A kada doznaje za sudski proces protiv njega, kaže:

STEPINAC: *Sotona je izgubio bitku na Kalvariji, ja sam siguran da će je izgubiti i na kalvariji mističnog Krista, a to je Crkva, koja danas prolazi svoju Golgotu.*

Ili:

STEPINAC: *Ne zavaravajte se, župniče. Tek sada počinju naše muke. Još ćemo poželjeli vremena Domincijana, Nerona, Kaligule.*

Kao što je Krist otkupio narod, i Stepinac je ovdje zbog spasa svoga naroda:

STEPINAC: *Bog nam je dao samo jednu smrt da podnesemo. Već vam rekoh, kad bih mogao podnijeti i tisuću smrti, bio bih sićušan pred žrtvom koju prinosi narod.*

Stepinac - glas u pustinji prikazanje je i po crno-bijeloj podjeli likova, pri čemu su dobri ujedno i bogobojažni - ne samo Stepinac ili župnik kod kojeg je Stepinac zatočen, nego i svi članovi Stepinčeve obitelji. Zato će govor Stepinčeve majke nakon što dozna za navodnu smrt sina na bojištu zazvučati kao Marijin plač:

MAJKA: *Bože, po mojim molitvama znaš kako bi moje srce željelo da ti sin moj služi ovdje na zemlji, među ljudima. Ali neka bude volja tvoja. Ako si htio drukčije, to ne znači da su moje molitve zalutale. Ja vjerujem i nadam se. Oprosti mi, Bože, još uvijek ne mogu shvatiti da je moj Alojzije ostao na bojištu. Ali neka bude volja tvoja. Sine moj, ljubljani, neka te prate moje molitve na tvom putu i neka te izvedu pred Gospodina, Ali, neka bude volja tvoja, Bože moj.*

A i Stepinčeva će sestra slično reagirati na propast svoga sina:

SESTRA: *Kad bi ovisilo samo o meni, kad milost Božja ne bi bila na djelu, ne bih ovo mogla podnijeti. Znam da mi je Bog pritekao u pomoć, i to mi je jedina utjeha.*

Ona druga strana, zli, predstavnici su samog nečastivog, čega su dobri itekako svjesni:

STEPINAC: *Sretan onaj koji je slobodan od straha, jer teško ga je razlučiti od srdžbe i mržnje. Mržnja nemoćnika nije bezazlena već razara još pogubnije od njihove*

pobjedničke mržnje. Gdje je strah, tamo nema ljubavi. A gdje nema ljubavi, nema prohodnosti za ljubav Božju. Zbog toga pali anđeli i nadahnjuju naše progonitelje da utjeruju strah u naše kosti.

Ili:

STEPINAC: Ništa se na svijetu ne događa bez specijalne egzistencije đavla. Prilagođavanje prilikama u kojima vlada duh zloga značilo bi suradnju s đavlom.

Tješeći svoju sestru, Strepinac će joj objasniti razliku između dobrih i zlih ovako:

STEPINAC: Neka je mržnja daleko od tebe i svih tvojih jer mržnja bi vas izjednačila s onima koji su ga teško mučili. Mi ne smijemo izdati Krista, zato se za svoje progonitelje moramo iskreno moliti, tim više što su to najnesretniji ljudi na svijetu.

Ova drama je očito prikazanje ali - dvostrukih namjena, jer osim što kao misterij parafrazira Kristovu muku (kroz paralelu s Kristom), kao moralitet pokazuje iskušavanja pravedne duše od zlih sila. Zato u komadu sva brojna lica nose oznaku samo svoje funkcije (čak i Majka, Sestra, Nećak) dok vlastito ime imaju samo Stepinac kao odabranik (jer Bog uvijek odabire određenu osobu) i mali Francek, dječak kojem Stepinac daje bombone. Francek ima ime samo zato što je Stepinčev nasljednik, kao što pokazuje njegova jedina scena:

STEPINAC: Slušaj, Francek, bi li ti htio biti svećenik?

FRANCEK: Nisu me primili u đačko sjemenište. Tata tvrdi da sam previše zločest, a ja tvrdim da je on previše siromašan.

STEPINAC: A ja se nadam da ćeš biti dobar svećenik. Župniče, ispitat ćemo zašto Franceka nisu primili.

Da je sjemenište odbilo nekoga u to doba kad je bilo malo kandidata, prilično je nelogično, ali ovaj je dijalog bio potreban da se pokaže kako u hrvatskom narodu Stepinac ima nasljednika *glasa u pustinji* i kako su pred njim od samog početka iskušanja.

Čitava drama zamišljena je kao predsmrtni san naslovnog junaka u kojem mu dolaze u sjećanje pojedine scene iz života. Ti flash-backovi, iako moderniji u formi od srednjovjekovne linearne priče, u ovoj su drami u dvojakoj funkciji. Oni potvrđuju tezu o nehistorijskom vremenu u komadu, ali i njegovu potpuno otvorenu strukturu u koju se može staviti onoliko postaja koliko to pisac želi.²⁰ Postaje su ovdje predstavljene kao iskušanja. Stepinac je u drami metaforički razapet između Časnika i Kapelana, koji su prema piščevim riječima zapravo Izdaja i Neposlušnost. Oni ga, kao tipične moralitetne figure, vuku svaki na svoju stranu, dok ga ostala iskušanja vuku prema dolje.

Iskušanje tijela. Ono je zastupljeno na nekoliko nivoa: od vojnika koji redovito posjećuju bordel, a Stepinca optužuju za izdaju cara (jer trapi svoje tijelo i ono će ga izdati u odsudnom trenutku), do zaručnice koja, ni kriva ni dužna, dobiva izgled prave Marije Magdalene samo zato što se nakon dugog dopisivanja želi s vlastitim zaručnikom vidjeti i upoznati. Stepinac značenje tog upoznavanja shvaća biblijski i - odolijeva iskušanju.

²⁰ Redatelj Petar Veček na premijeri je postavio kompletan tekst, ali je poslije, pod pritiskom kazališnih konvencija vremena, kratko predstavu. Dobio je zgusnutiju predstavu kojoj izbačeno nije nedostajalo upravo zbog otvorene strukture.

Iskušenje navođenja na krivi put. To su situacije u kojima se Stepinac razočarava u osobama koje izgledaju kao njegovi istomišljenici (kada u vojsci kapelan uzima u zaštitu pohotne pitomce, kada ga kao mladog svećenika dolazi iskušavati đavo u obliku svećenika, ili kada župnik jedne župe želi zadržati župu ne birajući sredstva).

Iskušenje nade. Župnik kod kojeg je Stepinac zatočen stalno gaji nadu u oslobođanje, u plaću za života, ali ga Stepinac razuvjerava:

ŽUPNIK: Molim Boga da skрати mučne i krvave dane našeg naroda.

STEPINAC: Ne tražite od Boga da bude pristran, već neka nas učini dostojnima svoje pomoći.

Iskušenje moći. Samo proglašenje Stepinca kardinalom u drami je prikazano kao iskušenje moći, jer mu tu vijest donosi lik koji u komadu zastupa zlo, a Stepinac ispravno postupi i ne uzoholi se. Na pitanje što će raditi sada kao kardinal kaže:

STEPINAC: Kao i do sada služiti ću župniku kao kapelan.

Tu su još i ona uobičajena iskušenja koja mogu smisliti nasilnici, kao npr. prijetnje i pljačka (ovaj put u obliku poreza).

Utjecaj Stepinca na ljude oko sebe jednak je svetačkom - neki zbog njega stradaju (Nećak), neki nalaze svoj put (Župnik). Župnik se u početku nadao "izmicanju čaše", ali zbog Stepinčeve blizine doživljava toliku promjenu da mu predstavnik zla prilikom odvođenja Stepinca kaže:

RASPOP: Znamo da biste najradije pošli s njim. Na žalost, nemamo nalog i za vaše uhićenje.

Uza sve to ima i jedno pravo pravcato čudo. Kada Časnik i Raspop dolaze uhapsiti Stepinca, na stolu se čudom Duha Svetoga nadu razne fine stvari koje je Župnik ironično nabrojao kao njihov svakodnevni meni. Ovo čudo nije ovdje samo da pokaže Stepinčevu svetost. Bakmaz pokazuje ovim čudom kako sve u Stepinčevu životu određuje Duh Sveti, a ne zlo. Duh Sveti vodi proces protiv odabranog pravdnika da raskrinka zlo na potpuno isti način kao što je muka srednjovjekovnih svetaca poslužila Bogu da raskrinka zlo i njegove zamke.

Stepinčevu svetost potvrđuje i njegova ispovijed na samrti jer mu je jedini grijeh:

STEPINAC (u ispovijedi): Sveci su prolili pet litara krvi i u raj su, a ja već trideset litara i još sam grešan pozemljak. Tako ponekad prigovaram Bogu što me ne uzima. Neka mi oprost.

Završna riječ Župnika sliči Anđelovu epilogu u prikazanju, jer govori o Stepinčevim svetačkim zaslugama - moći da razjedini predstavnike zla:

ŽUPNIK: Preuzvišeni, vaša je smrt podijelila zloduha. Vi ste njihova jabuka razdora. Znači li to da je krenulo? Možda ćemo ipak jednog dana svi sjesti za isti stol. Nije važno tko će doživjeti taj dan ovdje na zemlji, ali tog ćemo se dana u ljubavi svi zavivati imenom zbog kojeg sada stradavamo. I cijeli će nas svijet zvati našim imenom.

SV. ROKO NA BRDU

Drama se zbiva u crkvi Sv. Roko na brdu, a počinje u trenutku kada Luce, svećenikova domačica, pokušava evakuirati crkvu pred nadolazećim neprijateljima.

Iako su svi mještani već otišli, don Ante ne želi otići. Ona pak ne želi otići bez njega, i tako oboje ostaju dok ih ne pregazi nadiruće zlo.

Uz otvorenu strukturu i ovdje je crno-bijela shema po kojoj su raspoređeni likovi. Nevidljivo zlo očito je đavolskog podrijetla, jer je tako snažno i nezaustavljivo da više naliči na neko strašno iskušenje nego na bilo kakvu kaznu. A kao otpadnici od Stvoritelja, logično je da ne poštuju crkvu kao sveto mjesto:

ANTE: /.../ *Ovo je hram Božji i njega ti svi poštuju. I bili, i crni, i žuti, i crveni zeleni kafeni i ... i te bradonje.*

ili

LUCE: /.../ *Maknite se od tih vrata (dovede ga do oltara). Ne možete se bosti s rogatim, budite pametni...*

Dok je drama o Stepincu više pokazivala kako je zlo lukavo i otkrivala njegove zamke, *Sv Roko na brdu* više pokazuje dobrotu pozitivnih likova. Njihova vjera je puno bolja, njihove crkve starije (zli su *bili u špiljama* kada su dobri gradili crkve), njihovi svećenici postojaniji (domaćice im samo kuhaju), a narod pošteniji. U selu don Ante postojao je samo jedan lopov, a i taj se obratio nakon don Antine propovijedi. Priča o njegovoj krađi (ukradeni pršut na derneku prodao je nekoliko puta, a uhvatili su ga kad je prodao prvome kojemu je ukrao) više naliči na priču o ridikulu nego ozbiljnom lopovu.

Ovdje je apostrofiran i nov moment u vjeri - njezina starost. Krist se pozivao na oca, ali je donosio novi zakon; kada su kršćanski sveci ginuli, potvrđivali su Kristovu istinu, a ne starost, a sada je i vrijeme postalo jamac Istine i ispravnosti nazora.

I don Ante je odabran, kao što sam kaže, govoreći o svom životnom putu:

ANTE: /.../ *Ma znaš šta. Nije mi žao. Ne. Ispalo je onako kako je tribalo. I, da je bilo drukčije, ne bi valjalo. Meni je Bog odredija drugi životni put. Ovaj ovdje.*

Trenutak upitanosti kao, i u *Stepinca*, stavlja u pitanje Hrvatsku umjesto osobe koja trpi:

ANTE: /.../ *Reci, sveti Roko, šta se ovo događa? Odakle su iskrsele te beštije, neman, vampiri, zlodusi? Tko ih je to nama posla? Iz koje su to proklete zemlje došli? ... Sravnili su sa zemljom Rupotnjaču. Pobili njegove mištane. A kakvi su to dobri ljudi bili! Sve sam ih poznava. Dolazili su ovdje u tvoju crkvu... Ma šta tim zločincima smeta naša lipa zemlja, naša Hrvatska? Jesmo li šta skrivili? Jesmo li zgrišili pa nas Bog kažnjava? Sveti Roko reci mi što se to događa?... Bože svevišnji, spasi nas. Pomozi ovom narodu. Mi smo djeca tvoja, mi smo tvoje stado! Zaštiti nas! Sveti Roko, ja ću ostati ovdje uz tebe.*

Postoji i jedan jedini trenutak kolebanja koji se vrlo brzo pobjeđuje:

ANTE: *Došli su vrazi. Dovukli su se u tim njihovim šporkim opankama u naš Bobovac. O Bože sveti!*

LUCE: *Oćemo se pomolit, don Ante. Vrime je.*

ANTE (vraća se polako u crkvu): *Pomolit... Pasti na kolina... Spustit glavu do poda... Pokorit...*

LUCE: *Nema nam druge.*

ANTE: I predat onim bezbožnicima na milost i nemilost naše živote i svetog Roka. (Trgne se) Ne! Neće oni unutra dok je don Ante Luketa živ! Nikad!

I dok je *Stepinac - glas u pustinji* kao prikazanje, osim paralelom s Kristovim životom, pojačan još i moralitetnom dimenzijom, *Sv. Roko na brdu* malo je "ublažen", napisan kao neka vrsta *melodramatskog prikazanja*.²¹ Autor je naznačio ljudsku motivaciju poziva i svećenika i njegove domačice (neispunjena ljubav), kao i njihovu nesavršenost (svećenik psuje, Luce ima dug jezik), nezamislivu za srednjovjekovne svece. Isto tako tu više nema Boga koji progovara kroz posrednike, nego samo crkva kao njegov simbol, a i don Ante ne brani cijelu Hrvatsku, nego samo svoju crkvu. Simboli su spuštteni (svijećnjaci koje Luce zamata stavljaju se u kovčeg sa slamom kao prefiguracijom Kristovih jaslica). Đavo se ovdje više ne naziva pravim imenom, nego *lupeži, divljaci ili bradonje*, a tek po jednom *rogati*, odnosno *vrazi*.

Unatoč melodramatskim tonovima neuzvrćene ljubavi, koji vabe suze u oči, ili smijehu koji mame osobine dvoje staraca, i ovo je prikazanje koje, za razliku od *Stepinčevih* postaja uzduž života, prikazuje samo don Antinu posljednju postaju. A svećenik je odabranik, iako sam nije svjestan uloge koju ima. Braneći crkvu, on brani hrvatski narod, a to kroz replike tako isijava da poruku čitamo mi u publici. Isto tako, iako izgleda potpuno nezaštićen, mi znamo da je njegova smrt ulazak u carstvo nebesko, jer je nad njim zaštita Božja, premda Bog u ovom trenutku dozvoljava njegovu smrt zbog nekog svog plana. Upravo po tom svećenikom neznanju ovdje se očitava i utjecaj ironijskog modusa u kojem likovi znaju manje od publike.

KRAĐA MARIJINA KIPA

Zašto *Krađa Marijina kipa*, unatoč vlastitoj želji, nije prikazanje, odnosno nije dobro prikazanje, kad se zbiva u crkvi, tema joj je religiozna, postoji emotivna povezanost s publikom (procesija na početku komada u predstavama uvijek je sastavljena od ljudi koji pohode crkvu u kojoj se komad prikazuje), a na kraju Anđeo umjesto epiloga započinje pjesmu *Rajska djevo, kraljice Hrvata?* Hrvoslav Ban je u pokušaju da napravi nešto više od prikazanja (vjerojatno osjetivši neprikladnost njegove plošne forme u današnjem vremenu) potpuno neprikladno posegnuo za sredstvima psihološkog teatra. Zadanost likova i izostanak psihološke motivacije u prikazanju "opravdava" određenost žanra idejom komada koja popunjava praznine. Uz primjenu pravila psihološkog teatra ni ideja više ne može popunjavati dramaturške praznine.

Priča komada *Krađa Marijina kipa* smještena je u godinu 1647, kada su *rulja i horde bezbožnika navalili na Hrvatsku*. U svetište Majke Božje Bistričke dolaze biskup i kneginja Katarina Zrinska, ali i grof Erdödy i njegov Dopuz. Grof traži od Dopuza da za novac ukrade čudotvoran crni drveni Marijin kip. Kip nestane, a Bistran, mladić koji voli djevojku Anicu, optuži je pred svima za krađu kao izdajicu i nevjernicu, jer je čuo njezino pristajanje na grofove nemoralne ponude. No, ispostavi se da je Anica kip sklonila na sigurno jer je čula grofovu urotu, a sretan kraj donosi dva čudesna ozdravljenja (nijeme djevojčice koja progovori da potvrdi

²¹ Pri čemu uzimam melodramu kao odrednicu niskomimetskog modusa. Northrop Frye: *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979, str. 52.

Aničinu priču i grofa kojem ozdrave oči) i dva pomirenja (Anice i Bistrana, te Dopuza koji se "popravi", a zajednica ga primi pod svoje).

Iako se podrazumijeva kršćanski moralni kod u pozadini djela, u drami ne postoji jasna podjela na crne i bijele. Nema jasno izražene svete ličnosti, odabranika Božjeg koji će naslijediti Kristovu liniju iskupljivanja vlastitom žrtvom. Aničina epizoda s lažnom optužbom izgleda isuviše bezopasno, a ima i sretan kraj - dakle naplatu na ovome svijetu, što je u prikazanju nemoguće, jer se tamo naplaćuje samo na drugome svijetu, uz skute samoga Krista. Postoji jedno idealizirano dobro, naš narod (toliko pošten da čak nije ni psovao Boga dok nisu došli Dopuzi koji su ih tome naučili), ali on u ovoj drami nije dramski subjekt.

Zlo također nije ni dovoljno definirano ni dovoljno snažno da ugrozi pravednost naše strane. Predstavnici su zla grof Erdödy i Dopuz. Premda je Barica rekla za Dopuza da ga treba udariti među roge i premda on doista ne vjeruje u Boga, njegova je najveća mana ipak što bi za novac ukrao Marijin kip, a mana njegova naroda što su Hrvate naučili psovati!

Grof, drugi predstavnik zla, želi ukrasti kip, svađa se s Katarinom i biskupom, htio bi mladu ljubavnicu i ima svog Dopuza. Ali, s druge strane, grof grdi tog Dopuza i ostale pripadnike njegova naroda zagovarajući hrvatski narod kao svoj. Kip Majke Božje grof želi i zato što se potajno nada ozdravljenju, što znači da vjeruje u Boga. Tako je predstavnik zla dobio pozitivnu motivaciju! A, što je najgore, grof doista ima pravo na taj kip jer je, kako kaže sam biskup, bio skriven jedno vrijeme u njegovoj crkvi. U drami se ne kaže na koji je način grofova crkva ostala bez kipa (moguće mu je i ukraden).

Lik Katarine Zrinske, slavne osobe iz povijesti hrvatske, u drami nema pravu dramaturšku funkciju. Moguća je jedna simbolična - njezino druženje s biskupom u drami simbolično može označiti povezanost svetačke i svjetovne vlasti u Hrvata. Koliko god to autoru izgledalo plemenito, prikazanje ne trpi takvo miješanje, jer je ono zagovornik potpune crkvene vlasti. A što je najgore, Katarinin lik upotrijebljen je da pojača demagošku izjavu. Kad Katarina napada grofa da nema prava na kip, kaže:

KATARINA: Čast slavnom Tomi Erdödyju i svima članovima vašeg poštovanog roda, gospodine grofe. I vama čast. Ali ne i pravo na sveti kip Marijin, koji pripada svakom kršćaninu ovoga naroda. Taj je kip vlasništvo svih Hrvata. Marija je u ovom kipu hrvatska kraljica bez zemaljske krune.

Iz ovog odgovora nije jasno zašto bi kip trebao ostati u bistričkoj crkvi, jer svaka crkva može postati marijinsko svetište i služiti Hrvatima.

Komad ima i nekih nelogičnosti - kako je mlada djevojka uspjela sakriti kip kada stalno netko hoda po toj crkvi, i zašto nije rekla Katarini ili Bistranu? On je u drami nije pustio na sastanak Katarine s biskupom, ali sposobna kakva jest, već je mogla pronaći način da upozori ostale. Nelogično je da se grof postavlja kao zaštitnik hrvatskog naroda kad je on Mađar i uzurpator hrvatske zemlje. No, svakako je najveća nelogičnost kad Erdödy okrivi Dopuza da je ukrao kip kako bi uz Božju pomoć Dopuzi osvojili Hrvate, a cijelo vrijeme tvrdi da su Dopuzi bezbožnici, pa i komad nam pokazuje da Dopuzu taj komad drveta doista ništa ne znači.

EMERIK: Htjeli biste da vam Marijin kip pomogne zagospodariti ovom zemljom koja vam je dala kruh i krov nad glaom. Svojim nezasitnim raljama hoćete proždrijeti cijelo hrvatsko kraljevstvo.

/.../

EMERIK: I sad misliš da ćete vi Dopuzi to postići po milosti Isusa i Marije? Pa vi u njih ne vjerujete!

Nema jasno određene patnje, nema otkupljenja patnjom odabranika koji kao plaću dobiva drugi svijet, zlo je preslabo, ima pozitivnu motivaciju i, što je najgore, zapravo je u pravu! na užas svih onih sastavljača prikazanja koji se okreću u grobu. Sve završava velikim finalom obraćanja i pomirenja, tako da na zloj strani više nitko ne ostane. Iako se to možda piscu učinilo pohvalno za hrvatski narod koji je u stanju uz Božju pomoć obratiti zle, prikazanje mora imati nastavljača zla. Inače dobro gubi svog iskušavatelja, a time i smisao. Čuda i pomirenja na kraju pravi su deus ex machina koji sretno okonča nezgodnu epizodu jedne mudre djevojčice, a ne Božje očitovanje kao potvrda njezine svetosti i izabranosti, kako bi u prikazanju (pa i onome koje je obilježeno melodramatskim tonovima) moralo biti. Uglavnom, ovaj bi komad izazivao puno manje prigovora kada bi ispod naslova pisalo *melo-drama* umjesto *prikazanje*.

ZAKLJUČAK

Pogledajmo moguće razloge procvata crkvenih prikazanja na hrvatskim scenama nakon 1990. godine.

Ulagivanje vlasti. Procvat crkvenih prikazanja na hrvatskim scenama poklopio se s dolaskom nove vlasti i hrvatske državnosti koja je dala i katoličkoj crkvi veća prava. Zato sva ta iznenadna kazališna slavljenja crkvenih praznika izgledaju kao puko ulagivanje vlasti. Ona to svakako jesu, ali to nije jedini odgovor. Crkva je i u drugim krajevima svijeta imala svoje trenutke jačanja vlasti, pa ipak u kazalištima nisu procvata prikazanja.

Nestanak represije prijašnje vlasti. Komunističko vrijeme nije gledalo lijepim okom na prikazanja,²² u čemu je uz estetske razloge bilo i političkih, a prestankom represije kazališta postavljaju ono što im je do tada bilo branjeno. Iako u tome može biti nešto istine, odgovor nas nikako ne može zadovoljiti. Ostale zemlje koje su završile s komunističkim vremenom nisu tako masovno posegnule baš za jednom srednjovjekovnom kazališnom formom, već, naprotiv, poštuju ironijski modus u kojem živi kraj 20. stoljeća, kao na primjer Slovenija.

S druge strane, za vrijeme komunizma ni crkva nije previše njegovala dramske forme,²³ a pogotovo ne prikazanja, vjerojatno i sama osjećajući njihovu estetsku neuklopljenost u današnje vrijeme. Crkva na sebe ni danas ne preuzima postavljanje prikazanja, nego ih prepušta kazalištima, koja imaju ulogu nekadašnjih bratovština.

²² Možda su zato do 1990. igrane gotovo isključivo priče o svecima, a od 1990. prevladavaju teme o Kristu.

²³ Religiozni teatar bio je, za razliku od crkvenih zborova, vrlo rijedak. Njime se amaterski bavio Ivan Zirdum, dakovački svećenik, te Nino Škrabe, kao jedan od rijetkih pisaca. Njegove četiri drame - *Blue Christmas, Isus u snack-baru, Sveta obitelj u razbojničkoj špilji* i *Pomoćnica Marija* - pisane su od 1985. do 1988. godine i povremeno igrane u okolnim župama pišćeva Jastrebarskog. Nakon objavljivanja u salezijanskoj Biblioteci Malo kazalište 1990. godine navodno su doživjele procvat u amaterskom igranju. Od ta četiri komada *Blue Christmas* igran je u režiji Jakova Sedlara i profesionalnoj postavi ali izvaninstitucionalnoj izvedbi, na brojnim gostovanjima u svijetu. No, ti su komadi zapravo religiozne melodrame, a ne prikazanja.

Možda bi nam bilo lakše odgovoriti na postavljeno pitanje kada bismo točno definirali što nekom vremenu prikazanja znače. Očito je da nije svako vrijeme pogodno za prikazanja. I Perillo²⁴ navodi da su u starijim prikazanjima anđeli upozoravali publiku da se umiri, što je očit dokaz da je interes za te dramske vrste opao. Isto tako kada su predstave postale izvori nemira i sukoba u Europi, Crkva ih je zabranila, iznalazeći zanimljive razloge - anglikanci da su prikazanja papistička, katolici da su svjetovna!

Da bi prikazanja nekom vremenu nešto značila, očito moraju biti ispunjena tri uvjeta:

1. *Vlast Crkve*. Ta vlast mora biti neupitna i u ekspanziji da bi mogla pod svoju zaštitu primiti kazalište, jer ga može primiti jedino kao afirmativno političko kazalište, *oblik političkog teatra, angažiranog ili tzv. teatra teze*.²⁵ Zato su prikazanja često pisali svećenici, kako u srednjem vijeku tako i danas.²⁶

2. *Vjera kao temelj poimanja svijeta/ vjera kao identifikacija zajednice*. Oblici identifikacije određuju tematske krugove, a u ateističkom društvu prikazanja su naivna jer ono svijet objašnjava razumom, a ljude psihologijom. Samo vjera kao temelj poimanja svijeta može omogućiti Crkvi da provede svoje namjere uz pomoć kazališta. Vjera kao temelj jedne zajednice može privremeno i u naše vrijeme suspendirati razum kao temelj poimanja svijeta. Naročito ako su događaji u tom vremenu nerazumni i protive se svakoj logici po kojoj je zajednica do tada funkcionirala.

3. *Ugroženost zajednice*. Samo stvarnost koja je jednoznačna i podijeljena na crno-bijelu shemu može gledati prikazanja i razumjeti ih. Samo zajednica koja je ugrožena ima takvu stvarnost u kojoj su rituali obnove snage važniji od logike u njima.

To su osnovne konstante srednjeg vijeka, ali su se, na jedan paradoksalan način, ponovile i u Hrvatskoj danas. Ne samo da se vlast Crkve očituje u svakodnevnom životu (vjeronauk je uveden u škole!) nego je i vjera jedina identifikacija Hrvata. Regionalne razlike između pojedinih Hrvata toliko su velike (Zagorci, Hercegovci, Istrani, Slavonci... toliko su različiti jedni od drugih jezikom, kulturnim naslijeđem i ostalim) da je kao jedini zajednički nazivnik Hrvata ostala katolička vjera. Tome je pridonio i neprijatelj koji se u nekim elementima vlastita izričaja podudara s pojedinim regionalnim skupinama, ali se upravo po vjeri razlikuje od svih. Vjera u Hrvatskoj danas nije osnova doživljaja svijeta, niti to krajem dvadesetog stoljeća može biti, ali u trenutku kada se zajednica nalazi u potpuno alogičnoj situaciji, vjera joj je posljednje utočište.

Srednji vijek bio je u sebi zatvoren i kulturno i politički,²⁷ kao što se to sve više događa i nama. Osamljenost grada koji je opasan bedemima i opkopima u neprestanoj opasnosti²⁸ paradoksalno se ponavlja i danas. Ne samo da su gradovi okruženi (neki i doslovno) neprijateljima nego se razvija i neprijateljstvo između gradova (netrpeljivost između metropole i ostalih gradova. Kao što je u srednjem

²⁴ S. P. Perillo, dj. nav. u bilj. 7, str. 61.

²⁵ Božidar Violić, dj. nav. u bilj. 8, str. 25.

²⁶ Svećenici su i Šimun Šito Gorić i Hrvoslav Ban.

²⁷ Dunja Fališevac, dj. nav. u bilj. 3, str. 334.

²⁸ Nikola Batušić: *Struktura srednjovjekovne pozornice*. U *Dani hvarskog kazališta, Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Split, 1985, str. 421.

vijeku pripadnost kolektivu bila jedina mogućnost preživljavanja (odatle toliki cehovi, bratovštine, organiziranje svakovrsnih ljudskih djelatnosti), tako se i danas pojedinac vrlo teško snalazi bez pomoći grupe, i to na svim razinama (prognanik ne može opstati izvan grupe, ali se ni ratni profiteri ne mogu obogatiti izvan nekog klana). *Naša epoha nema duhovnog jedinstva koje bi nas odredilo. Mi smo kao bića, u širem smislu, eklektici.*²⁹ To je vrijedilo sedamdesetih, pa su nam tada prikazanja bila zanimljiva kao kazališni eksperimenti ili istraživanja kazališne baštine. Danas nas je zajednička opasnost stjerala u jedinstvenost; ta nas je opasnost prisilila da umjesto razvijanja individualnosti njegujemo kolektivne rituale kao sredstvo osnaženja zajednice.

Ukratko, prikazanja su očito afirmativno političko kazalište napisano iz potrebe širenja određene ideologije, ali mogu funkcionirati u nekom vremenu samo ako je i njihova ritualna strana zadovoljena, ako su zajedničko prisjećanje na trenutak koji zajednici vraća snagu. Dakle, osim potrebe širenja vjere, vrijeme u kojem prikazanja nešto znače mora imati i vjeru kao označitelja zajednice.

S teatrološkog gledišta prikazanja moraju imati jasan odnos ne samo prema kazalištu nego i prema svojoj ulozi (i ideologijskoj i ritualnoj). Ako žele afirmirati ideološku ulogu (kao što je to slučaj u ovom drugom dijelu tablice), onda su to bolja što su toga svjesnija, jer kada "glume" kazalište i pretvaraju se da nemaju nikakvu ideologijsku zadaću već samo "čistu" kazališnu namjeru, uglavnom su neuspjela, bez obzira gdje se igraju.

PRIKAZANJA U HRVATSKOM KAZALIŠTU OD 1945. DO 1994.

1945 - 1989.

1. Hektorović, Petar: *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika*. Obradio Marko Fotez. Red. Marko Fotez. 1968. Splitsko ljeto, Split.
2. Gazarović, Marin: *Prikazanje života i muke svetih Ciprijana i Justine*. Obradio Božidar Violić. Red. Božidar Violić. 1970. Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik.
3. *Prikazanje života sv. Lovrinca*. Obradio Marin Carić. Red. Marin Carić. 1970. Hvarsko pučko kazalište, Hvar.
4. Marulić, Marko: *Judita*. Obradio Tonko Maroević. Red. Marin Carić. 1979. Splitsko ljeto, Split.
5. *Ecce Homo*. Obradili S. P. Novak i Nikola Batušić. Red. Joško Juvančić. 1986. Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik.
6. Matišić, Mate: *Legenda o sv. Muhli*. Red. Marin Carić. 1988. Narodno kazalište "Ivan Zajc", Rijeka.

²⁹ Božidar Violić, dj. nav. u bilj. 8, str. 24.

1990 - 1994.

1. *Muka svete Margarite*. Obradio Wieslaw Heino.
Red. Wieslaw Heino.
1990. Kazalište lutaka, Zadar.
2. *Vetranović, Mavro: Kako bratja prodaje Jozefa*. Obradio S. P. Novak.
Red. Joško Juvančić.
1990. Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik.
3. *Marulić, Marko: Judita*. Obradio Tonko Maroević.
Red. Marin Carić.
1991. Kazalište lutaka, Zadar.
4. *Muka i uskršnuće Spasitelja našega*. Obradio Leo Katunarić.
Red. Leo Katunarić.
1991. Komedijska, Zagreb.
5. *Muka Spasitelja našega*. Obrada Ivica Boban.
Red. Ivica Boban.
1991. Hrvatsko narodno kazalište, Split.
6. *Vetranović, Mavro: Betlehemska zvijezda*. Obradio Vojmil Rabadan.
Red. Petar Šarčević.
1992. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.
7. *Vetranović, Mavro: Betlehemska zvijezda*. Obradio Vojmil Rabadan.
Red. Boris Kovačević.
1992. Hrvatsko narodno kazalište, Split.
8. *Eliot, Thomas Stearns: Umorstvo u katedrali*.
Red. Zlatko Sviben.
1992. Narodno kazalište "Ivan Zajc", Rijeka.
9. *Bakmaz, Ivan: Stepinac - glas u pustinji*.
Red. Petar Veček.
1992. Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin.
10. *Hitweiller, Herbert: Dan kad se rodio Isus*.
Red. Hrvoje Hitrec.
1992. Kazalište "Trešnjava".
11. *Grgić, Milan: Sv. Roko na brdu*.
Red. Marin Carić.
1993. Kazališna kuća Zadar, Zadar.
12. *Ban, Hrvoslav: Krađa Marijinog kipa*.
Red. Jakov Sedlar.
1993. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.
13. *Čorić, Šimun Šito: Spavaj mali Božiću*.
Red. Zoran Mužić.
1993. Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb.

14. Nepoznati hrvatski pisac iz 18. stoljeća: *Slavonska Judita*.
Red. Marin Carić.
1994. Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.
15. Franić Vodarić: *Muka (Cerska muka)*. Obradio Darko Gašparović.
Red. Radovan Marčić.
1994. JAK, Mali Lošinj - Narodno kazalište "Ivan Zajc", Rijeka.
16. *Božićni triptih*. Obradio Luka Paljetak.
Red. Luka Paljetak.
1994. Kazalište lutaka, Zadar.

BIBLIOGRAFIJA:

- Silvio D'Amico: *Povijest dramskog teatra*, Zagreb, 1972.
Dani hvarskog kazališta, Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište, Književni krug, Split, 1985.
Jean Divignaud: *Sociologija pozorišta*, BIGZ, Beograd, 1978.
Northrop Frye: *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979.
Johan Huizinga: *Jesen srednjeg vijeka*, Naprijed, Zagreb, 1991.
Dragan Klaić: *Pozorište i drame srednjeg veka*, Književna zajednica Novog Sada, 1988.
Siegfried Melchinger: *Povijest političkog kazališta*, GZH, Zagreb, 1989.
Slobodan P. Novak/Josip Lisac: *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, Logos, Split, 1984.
F. S. Perillo: *Hrvatska crkvena prikazanja, Mogućnosti*, Split, 1978.
Rečnik književnih termina, Nolit, Beograd, 1986.
Božidar Violać: *Lica i sjene*, Teatrologijska biblioteka, Zagreb, 1989.

DRAME:

- Ivan Bakmaz: *Stepinac, glas u pustinji* (rukopis).
Hrvoslav Ban: *Krađa Marijina kipa* (rukopis).
A. C. Cawley: *Everyman and Medieval Miracle Plays*, Everyman's Library, London, 1990.
Crkvena prikazanja starohrvatska, Stari pisci hrvatske, knjiga 20, JAZU, Zagreb, 1893.
T. S. Eliot: *Ubojstvo u katedrali*, KS/GZH, Zagreb, 1990. (pogovor M. Grčić)
Milan Grgić: *Sv. Roko na brdu* (rukopis).
Fridrich Hebel: *Judita*, Glas, Banja Luka, 1987.
Petar Hektorović: *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika*, "Mogućnosti", 8/1970.
Marko Marulić: *Drame*, Teatrologijska biblioteka, Zagreb, 1986.
Marko Marulić: *Judita, Zora*, Zagreb, 1968.

DRAMA U STIHU I SUVREMENA HRVATSKA KNJIŽEVNOST

1

Naslov ovoga kratkog ogleada otvara dva načelna pitanja. Prvo od njih glasi: što se ima smatrati suvremenom hrvatskom književnošću? A drugo: u čemu je relevantnija verzificirane drame u tom dijelu naše literarne povijesti? Kad se na ta pitanja odgovori, postat će jasno zašto su te dvije veličine - suvremenost i drama u stihu - uopće dovedene u vezu i kakva može biti korist od ispitivanja njihova međusobnog odnosa.

Pod suvremenom književnošću - i suvremenom dramom - ovdje se podrazumijeva poslijeratno razdoblje. Razloga za takvu periodizaciju našlo bi se više - od činjenice da književnopovijesni procesi započeti u četrdesetima traju sve do danas, do činjenice da kao svoje suvremenike osjećamo ponajviše pisce kojima glavnina djelatnosti pada u taj vremenski odsječak - ali je najvažniji razlog ipak neobična sudbina drame u stihu u hrvatskoj književnosti ovoga stoljeća. Ona je, naime, dugo odsustvovala iz naše literature, pa postoje čitava desetljeća koja nisu dala praktički nijednoga takvog djela. A onda se drama u stihu odjednom ponovno pojavila početkom šezdesetih, i otada su takvi tekstovi češći.

A što je još važnije, oni u našoj književnosti sudjeluju na relevantan i povijesno važan način: dramom u stihu uzimaju se baviti i značajni pisci, a dobiva ona i neko mjesto u kazalištu. Pri tome je odmah moguće zapaziti i stanovite neobičnosti: drama u stihu ne postaje ni u suvremenom razdoblju kvantitativno značajnim fenomenom, pa se, pri pravljenju raznih panorama i prikaza znade na nju i zaboraviti. S druge strane, ona jest važna unutar pojedinačnih opusa, te se drame u stihu kadikad broje među najbolja ostvarenja svojih autora. Dovoljno je sjetiti se Slamnigova *Carava urara* ili Šoljanove *Romance o tri ljubavi*, da bi bilo jasno o čemu je riječ. Ali, i kad se o takvim djelima govori, ona redovito bivaju mjerena o motivske, verzifikacijske ili stilske parametre ostalih autorovih tekstova, dok se vrlo rijetko uzima u obzir žanrovski karakter tih djela, a još se rjeđe postavlja pitanje kako takva djela

- drame u stihu - stoje prema drugim, žanrovski bliskim tekstovima, u nas i na strani.

Tako se sad naziru barem dva pitanja kojima će se morati pozabaviti ova analiza. Prvo od njih glasi: koje su žanrovske karakteristike drame u stihu u suvremenoj hrvatskoj književnosti, i po čemu su sve takve drame u tom vremenskom odsječku međusobno srodne? A drugo: zašto se drama u stihu uopće pojavila u tome trenutku, na kakvu potrebu ona odgovara i u kakvim se okolnostima u hrvatskoj književnosti za tim tipom teksta poseže.

Ovo je drugo pitanje osobito važno, i to zbog toga što je drama u stihu imala u hrvatskoj književnosti ovoga stoljeća neobičnu sudbinu: ona se - kako je već nataktno - pojavljivala i nestajala. To pojavljivanje i nestajanje povezano je s pojavom ili nestankom nekih pjesničkih škola, ili barem poetičkih orijentacija. Drama u stihu bila je, naime, neobično česta u doba moderne, pa se tada i profilirala u žanr koji je i nama danas prepoznatljiv kao tekovina našega stoljeća. Naslijedivši na hrvatskoj pozornici (i u knjigama dramskih tekstova) višestruku povijesnu dramu uglavnom klasicističkog usmjerenja,¹ taj se tip igrokaza profilirao prije svega kao poetska drama. A budući da je i njezina prethodnica - tragedija - također bila u stihovima, modernistička je drama u stihu morala izabrati i vlastite, drugačije metričke konvencije, a i drugačije načine razvoja radnje. Ona je, doista, vrlo često jednočinka, a i kad nije, ne poštuje dramska jedinstva i inzistira na oslobođenoj, poetskoj ili bar artistskoj atmosferi. Njezin tretman stiha, s druge strane, vrlo je promišljen i dosljedan: tekstovi su obično izometrični, a kad nisu, onda se od temeljnog metra odstupa sustavno i s jasno vidljivim razlogom. Takvih je drama napisano na mijeni stoljeća - zapravo, sve negdje do 1918 - izrazito mnogo, a potom su uglavnom nestale.²

Točnije, u razdoblju nakon Prvoga svjetskog rata drama u stihu nije posve iščezla, nego se transformirala. Stih se počeo pojavljivati u sasvim novom i drugačijom tipu scenskog teksta, koji obično nazivljemo ekspresionističkim.³ Karakteristika je upotrebe stiha u tim dramama da je nesistematična: niti je sav tekst u istom stihu (miješaju se razne vrste redaka, a još češće stih i proza), niti u smjenjivanju različitih medija ima kakve pravilnosti. Stih se u igrokazima pojavljuje i nestaje, ponekad je slobodan, ponekad je vezan, ponekad rimovan, ponekad bez rime, a uvijek je znak nekakve naročite autorske slobode. Pojava ovoga tipa drame u stihu ograničena je, praktički bez izuzetka, na ekspresionizam u hrvatskoj književnosti (Krlježa, Kulundžić, Prpić),⁴ jer s nestankom ekspresionističkih tendencija nestaje i drame u stihu, a vezani će se govor na sceni ubuduće pojavljivati samo onda kad se nešto pjeva ili recitira.

Drama u stihu se, doista, u drugoj polovici dvadesetih, pa u tridesetim, četrdesetim i pedesetim godinama praktički posve povukla i s hrvatske pozornice i iz naše

¹ V. o tome osobito: Marijan Matković: *Hrvatska drama XIX. stoljeća*, u knjizi *Dramaturški eseji*, Zagreb 1949, te Nikola Batušić: *Hrvatska drama od Demetra do Šenoe*, Zagreb 1976.

² O osobinama takvih igrokaza, a i o vremenu njihova pojavljivanja, pisao sam u raspravi *Drama u stihu i poetika hrvatske moderne* u knjizi *Stih u drami & drama u stihu*, Zagreb 1985.

³ V. o tome o hrestomatiji Borisa Senkera: *Hrvatska drama 20. stoljeća I*, Split 1989, osobito u vrlo instruktivnom predgovoru.

⁴ O tim autorima v. osobito u knjizi Branka Hećimovića: *13 hrvatskih dramatičara*, Zagreb 1976.

dramske književnosti. Ako se i može naći pokoja njezina sporadična pojava, bit će riječ uvijek o posve individualnim projektima, bez širega odjeka i s nekakvim prizvukom apartnosti. Takav je slučaj s tekstovima Radovana Ivšića koji su u prvoj polovici četrdesetih godina igrani u poluprivatnim kazališnim kružocima.⁵ Kao prava, relevantna, javna i kazališna pojava, drama u stihu javit će se istom na samome početku šezdesetih, ali će onda - osobito u sedamdesetim godinama - takvih drama biti više, napisat će ih i međusobno posve različiti autori, vodeći se pri tome - može se već ovdje kazati - i bitno različitim poetičkim principima.⁶

Iz toga se vidi da je pojavljivanje i nestajanje drame u stihu u hrvatskoj književnosti ovoga stoljeća pojava pomalo zagonetna, ali očito povezana s nekim dubljim i važnijim procesima, s onim što bismo mogli kolokvijalno nazvati shvaćanjem književnosti. Unutar jedne koncepcije literature, očito, za verzificiranu dramu ima mjesta, a unutar druge nema. Još više: u jednom se trenutku vjeruje da je verzificirana drama važna, ili da piscu daje osobite mogućnosti, pa se zato njome bave razni autori; u drugom trenutku svi joj okreću leđa. Isto je tako bjelodano da su se ti nazori o literaturi kroz ovo stoljeće mijenjali, i da drama u stihu može biti indikatorom tih mijena. Očito je, napokon, i to da je potrebno izvidjeti na kakvim se poetičkim temeljima zasniva suvremena drama u stihu: je li ona, na primjer, srodna modernističkoj, ili je srodna ekspresionističkoj, ili je, možda, nešto sasvim treće, svoje i dotada nevideno u našoj nacionalnoj literaturi?

Ukratko, posao je ove analize dvojak. Ona najprije treba da tipologizira suvremene drame u stihu, da, dakle, razvrsta korpus u grupe međusobno sličnih djela, da bi se iz toga vidjelo što je čemu srodno i zašto. Na drugom koraku, ona mora ispitati povijesne uzroke upravo takvoga stanja, pokušati, dakle, da otkrije zbog čega pojedine grupe tekstova imaju baš ona obilježja koja imaju, koji su književno-povijesni - što zapravo znači: poetički - razlozi do toga doveli. Oba su ta posla pri tome očito povezana, jer se poetičko usmjerenje teksta realizira preko njegovih izvanjskih karakteristika, a te karakteristike opet jedine mogu biti temeljem klasifikacije.

Doista, klasifikacija će ovdje nastojati da se drži tehničkog nivoa teksta, ali će, neminovno, morati ponešto zaključiti i o njegovoj poetici. Zato će ta klasifikacija imati tri stupnja. Prvi će uzimati u obzir dužinu, odnosno strukturu teksta: je li riječ o jednočinskoj ili višečinskoj drami i je li ona predviđena za kazalište ili za koji drugi medij. Drugi stupanj ticit će se žanra: je li riječ o drami, komediji, tragediji ili kojem četvrtom tipu igrokaza, a uzet će se u obzir i prilagodanost teksta kazališnoj izvedbi. Treća podjela zasnivat će se na stihu, pa će nas zanimati je li stih slobodan ili vezan, ima li u njemu rime, je li stalno isti ili se miješaju različiti stihovi, kakav je eventualni odnos prema prozi; dakako, uzet će se u obzir i odnos stiha prema dužini teksta, odnosno prema žanru kojem on pripada.

⁵ Ivšićeve su drame skupljene u njegovoj knjizi *Teatar*, Zagreb 1978; v. ondje i iscrpnu pogovornu studiju *Teatar Radovana Ivšića* što ju je napisao Zvonimir Mrkonjić.

⁶ Vidi se to i po tekstovima koji će nam ovdje poslužiti kao temeljni korpus: Slamnigov *Cezario*, varijacija motiva iz Shakespearea, objavljen je prvi put 1958, a njegov *Carev urar* 1964; Šoljanova *Romanca o tri ljubavi* ugledala je svijet 1977; sedamdesetih godina nastao je i *Magareći otok* Vesne Parun, a i verzificirane drame Senkera, Škrabea i Mujičića. Šopovi igrokazi u stihu praižvedeni su na zagrebačkom radiju 1968, 1969. i 1970, dok je Tonči Petrasov Marović svoje drame datirao početkom osamdesetih.

Pri tome će se osobita računa voditi o dvama pitanjima: kako se suvremena drama u stihu odnosi prema tradiciji hrvatske književnosti (osobito prema tradiciji verzificirane drame u njoj), i kako se ona odnosi prema tradiciji evropskoj (odnosno prema verzificiranom igrokazu unutar nje). A iz toga će, valja se nadati, postati vidljivi razlozi pojavljivanja drame u stihu baš u određenom književnopovijesnom trenutku.

2

Pitanje ima li drama jedan ili više činova mnogo je važnije nego što se na prvi pogled može učiniti. Segmentacija teksta, naime, utječe na različite druge njegove osobine: na broj i razrađenost likova, na razvedenost i složenost radnje, pa čak i na izbor same teme, budući da se svaki sadržaj ne podaje jednako svakome tipu obrade. A sve te osobine mogu biti važne i za tipologizaciju takvih tekstova, budući da očito stoje u nekoj vezi s njihovim karakterom: s činjenicom da su u stihu i da se nekako odnose s jedne strane prema dramama u prozi, a s druge prema poeziji. Te ćemo osobine zato imati u vidu razmatrajući pojedine primjere.

Skupni pogled na jednočinske i višečinske drame pokazuje da među njima postoje i neke razlike koje se odmah uočavaju. Prva je od njih kvantitativna, i lako ju je objasniti: jednočinske su drame ujedno i kraće od višečinskih, po broju stihova i po broju prizora, što je zacijelo logično, ali ne predstavlja pravilo: *Antigona* T. P. Marovića,⁷ npr., nije ni podijeljena na činove, nego na slike, pa je tako možemo u nekom smislu shvatiti i kao jednočinku. Važnije je to što se onda jednočinka drugačije odnosi i prema eventualnoj svojoj kazališnoj izvedbi: ona ne može biti podlogom za cjelovečernju predstavu, a višečinska drama može. O tome lijepo svjedoči drama *Domagojada* autorskog trojstva Senker - Škrabe - Mujičić⁸ - ona se sastoji od tri dijela koji nisu povezani radnjom, ali jesu po smislu (čak se i zbivaju u raznim epohama), premda je svaki od njih zaokružen komad, jednočinka. Prvi je od tih dijelova u stihovima, a ostala dva u prozi; tako povezani, ti su dijelovi podloga za cjelovečernju predstavu, ali i zaokružena drama u književnom smislu.

Drugu je razliku između dva tipa teksta nešto teže protumačiti: jednočinskih drama u stihu ima, čini se, manje nego višečinskih. To je možda povezano s onim što je netom rečeno: pisati jednočinku zapravo nije praktično, jer se ona u kazalištu uvijek mora povezati s nečim drugim da bi mogla biti izvedena. No uzrok tome može biti i tip radnje i način obrade za koji je jednočinka podesnija, a to zapravo znači da su uzroci možda i poetički. Njih bi trebalo bolje rasvijetliti ogledavanje primjera, koje sada slijedi.

Kao primjere za jednočinske drame u stihu uzet ćemo Slamnigova *Careva urara* i tri drame iz Šopove *Bosanske trilogije* (*Na bosanski Ivandan*, *Kroz vrevu stećaka* i *I Bosna šaptom pade*). Ti su tekstovi nastali u neveliku vremenskom rasponu, jer Slamnigova je drama objavljena prvi put 1964.⁹ dok Šopovi tekstovi pripadaju nje-

⁷ Tekst je objavljen u II. knjizi autorovih *Odabranih djela*, Split 1992.

⁸ Kao i drama *Plut*, o kojoj će dalje biti riječi, i ovaj je tekst objavljen u knjizi *Porod od tmine*, Zagreb 1979.

⁹ Danas je lako dostupna u knjizi drama *Firentinski capriccio*, Rijeka 1987.

govoj kasnoj fazi, izvedeni su kasnih šezdesetih, a skupljeni u knjizi 1987.¹⁰ Različita je u tim dramama i tematika i opća orijentacija, kao što je različit u njima i tretman stiha. A ipak, mogu se među njima uočiti i neke sličnosti. Osim već spomenute razmjernje kratkoće, tu su podudarnosti u temi, razvoju radnje i u likovima.

Najkraće rečeno, tema je takvih drama općenita i simbolična, radnja nema izrazitijeg razvoja, a likovi su više tipovi nego karakteri. Radnja je općenita zato što u njezinu središtu stoji kakav načelni problem, koji se i razrađuje na najnačelniji način, u jednostavnim crtama i zaoštrenim dilemama.

Tako Slamnig u *Carevu uraru* govori o odnosu umjetnika i vlasti: caru treba urarevo remek-djelo, pa ga nuka da ga završi što prije, a urar oteže s poslom, jer je, kao i svaki umjetnik perfekcionista, a osim toga sluti da će završetak posla značiti i njegovu smrt. Zemlja u kojoj se to zbiva nije imenovana (dapače, lokalitetima u njoj daju se izmišljena imena, kao i okolnim državama i gradovima), a nije precizirano ni povijesno razdoblje u kojemu se radnja događa. Ne govori se o tome kako je došlo do toga da se uopće pristupi izradi sata, a ni o širem kontekstu toga zbivanja: temeljni problem ogoljen je do svojih elementarnih koordinata. U tom pogledu, autor zapravo i ne postupa kao dramatik, nego više kao pjesnik, puštajući da se u njegovoj priči štošta podrazumijeva. Slično, uostalom, Slamnig čini u *Cezariju*, drugom svome takvom tekstu, koji se svome čitatelju otvoreno predstavlja kao fragment, kao autorova verzija dijelova Shakespeareove drame. U *Carevu uraru* radnja se zapravo ne razvija, nego tek crta situaciju, a u njoj se pojavljuje tek jedan važan obrat, i to onaj na samom kraju, kad vlast preuzima mladi car i kad se vidi da će sve to s gradnjom sata trajati i dalje, tko zna koliko dugo. Zato su i likovi tipizirani, pa car nema gotovo nikakvih drugih karakteristika do onih koje proizlaze iz njegove vladarske pozicije, kao što ih nema ni njegov savjetnik, kao što ih nema ni sam urar Venceslav: oni su nosioci nekih egzistencijalnih mogućnosti, a ne karakteri u pravom smislu riječi.¹¹

Slično je i kod Šopa. U sve tri njegove verzificirane drame zapravo se više slika atmosfera nego što se donosi dramatična radnja. Svima su u središtu događaji oko pada Bosne, ali nikakvih pravih povijesnih koordinata tu nema, kao što nema ni radnje koja bi bila ustrojena kao prava fabula: zbivanje je fluidno, miješaju se realni i fantastični likovi, koji se opet, u svome postupanju ne vode nikakvim svakodnevnim i samorazumljivim motivima, nego njihovo ponašanje također proizlazi iz atmosfere i ima simboličan karakter.¹²

¹⁰ Knjiga je objavljena u Sarajevu, a vrlo instruktivan pogovor napisao je Zvonimir Mrkonjić, koji se, kao što je poznato, i inače mnogo bavio Šopom. O radijskom dramskom stvaralaštvu toga pjesnika mnogo saznajemo iz recentnog rada Nikole Vončine *Četiri dramske poeme Nikole Šopa* ("Forum", 7-9, Zagreb 1993); u naslovu te studije stoji žanrovska odrednica koju je sam Šop pridavao svojim radovima, dok se u njezinu tekstu mogu naći neobično korisna zapažanja o mjestu tih drama u Šopovu opusu, kao i o stajalištima što su ih o tim djelima iznijeli režiser Zvonimir Bajsić, urednik Čedo Prica i drugi autori.

¹¹ Slično postupa Ivšić, koji svojim junacima daje i posve općenita imena: likovi se zovu Ribar, Mladić, Djevojka i Kor. Tako se i tim imenovanjem daje do znanja i općenitost likova i općenitost radnje.

¹² O tome kako je sam Šop gledao na fantastične elemente u svojim dramama, v. u spomenutom radu Nikole Vončine. Ondje je vrijedan pažnje i osvrt na druge Šopove poetske drame i na slične radove drugih autora (Kaštelana, Irene Vrkljan, Pupačića, Mihalića i drugih), koje Vončina ne promatra sa stajališta stiha, nego na temelju vlastite definicije poetske drame, koja je opet načinjena prije svega po mjeri Šopovih tekstova za radio.

Takva se situacija, ipak, ne javlja samo u jednočinskim dramama, nego kadikad i u višečinskim. Tako Šoljanova *Romanca o tri ljubavi* ima dva čina, pa, koliko god da su tamo likovi ipak nešto jasnije individualno profilirani, ipak su oni tek nosioci nekih općenitih karakteristika. Priča se i ondje zbiva u nekom neodređenom povijesnom trenutku (u doba križarskih vojni), tema je izvanvremenska, a radnja zapravo predstavlja niz alegoričnih situacija u kojima simbolični likovi zadobivaju svoje puno značenje. Sličan je slučaj u *Domagojadi* Senkera, Škrabea i Mujičića, kojoj je prvi dio (a taj se, rekosmo prije, može shvatiti i kao jednočinka) u dobroj mjeri zasnovan na srednjovjekovnoj farsu i komediji dell' arte: likovi su zapravo tipovi, dok je radnja reducirana i donekle simbolična.

Upravo nam ovi atipični komadi otkrivaju ponešto o podrijetlu tipičnih obilježja jednočinki. I Šoljanova je drama (kao i Slamnigove) prvobitno zamišljena kao tekst za radio, a tek je poslije prerađena za kazalište; ni ona, dakle, nije isprva bila podijeljena na činove, a zacijelo je morala biti i kraća. Kad to znamo, nešto su jasniji i uzroci stanja u ostalim jednočinskim dramama: one su zamišljene kao radio-drame, ili su predviđene za čitanje. Na radiju podjela na činove nema mnogo smisla, dok se dužina teksta poklapa s trajanjem radijskog termina. U tekstu za čitanje, opet, drama nije ni zamišljena za izvođenje, pa podjela po činovima opet ne mora biti njezin nužni dio; tako je, mislim, bar ponekad bilo kod Šopa. Ili, ako drama i jest predviđena za izvedbu (kao što je slučaj s Ivšićevim tekstovima), onda je ta izvedba trebala biti komorna, ili se kanilo igrati nekoliko tekstova u jednoj večeri, što je očita intencija u *Domagojadi*. A takav tekst onda gotovo da i mora imati ona obilježja koja ima jednočinka, naime, reduciranost radnje i težnju k simbolici u likovima. Ako je to radio-drama, onda se ni nema prilike za širu razradu, a ako je posrijedi drama za čitanje, ona uzima na sebe kompetencije pjesničkog teksta, kojem takva razrada ni ne treba.

Drugačije je s višečinskim dramama. One svagda za sebe traže kazališnu izvedbu, pa su zato u njima i didaskalije preciznije i praktičnije zamišljene, dok ostale karakteristike također svjedoče o živoj vezi tih tekstova s pozornicom. Tema je u njima redovito posebnija i konkretnija nego u jednočinkama, radnja pokazuje očiti razvoj (premda nije uvijek ustrojena striktno prema pravilima dramaturgije), dok likova ima više i oni su življe i slikovitije karakterizirani nego u jednočinkama. Ovakvi se tekstovi, uostalom, moguće je već ovdje reći, i na izrazitiji način naslanjaju na tradiciju, odnosno na književne ili kazališne konvencije nego što to čine drame o kojima je prije bilo riječi.

Dobro se to vidi po radovima drugih suvremenih autora, Vesne Parun i Tonka Petrasova Marovića, te opet kod autorskog trojca Senker - Škrabe - Mujičić, samo ovaj put u njihovoj drami *Plut..* U svome *Magarećem otoku*¹³ Vesna Parun kao da inzistira na tome da njezin tekst dobije sva ona obilježja koja kazališni tekstovi ponekad imaju, premda sva ta obilježja nisu uvijek obavezna: javljaju se tu i prolog, i epilog, i međuigre, songovi i štošta drugo, pa čak i posveta. Marović,¹⁴ s druge strane, piše o antičkim junacima (o Timistoklu i Antigoni), pa ga već to nekako

¹³ Drama je objavljena, skupa s ostalim autoričinim igrokazima, u knjizi *Dramska djela*, kao peti svezak Izabranih djela, Zagreb 1989.

¹⁴ *Timistoklo* je objavljen kao zasebna knjiga u Splitu 1984.

povezuje s tragedijom, dok su i problemi kojima su te drame zaokupljene također na liniji onoga što je tragedija običavala staviti u središte svoga zbivanja. Autori *Pluta*, napokon, zasnivaju radnju svoje petočinske drame bar djelomično na Aristofanu, a u njoj i inače sve vrvi asocijacijama na klasična djela, kao i na naše prijevode tih djela. Ali, za sva je tri teksta karakteristično ono što je ovdje već prije spomenuto: konkretnija tema, razrađenija radnja i jasnije profilirani likovi nego u jednočinki. A ipak, i usprkos tome, ti tekstovi idu posve različitim putovima.

Što je točno tema *Magarećeg otoka* nije moguće odmah odlučno kazati. Zbivanje je tu, naime, zamišljeno donekle nadrealistički, bez jasnijeg kauzaliteta, pri čemu se mnogi motivi načinju pa ostavljaju nedovršenima. Autorica je za svoje djelo rekla da je to *komedija potvrđivanja i gubljenja vlastitog identiteta, u situacijama od nekada do danas, u zamršenim i zagonetnim odnosima između pojedinaca i grupa, vlastodržaca i potčinjenih, između slobodnih i razvijenih ljudi okrenutih svjetlosti dana i onih nevidljivih i zbog toga nižih sila koje s njima povijesno manipuliraju*.¹⁵ Likovi su prilično oštro profilirani, jedni kao karakteristični pokrajinski tipovi, a drugi s ozbirom na svoju funkciju u drami. Priča se razvija kao niz spektakularnih i šarolikih zbivanja, koja nisu uvijek međusobno povezana, ali ipak donose nekakav razvoj i slijede težnju prema dramatičnosti. Pri tome su sve akcije likova, kao i scenografski i ostali zahtjevi jasno naznačeni u didaskalijama.

Marovićeva *Antigona*, s druge strane, zaokupljena je temom vlasti i vladanja, kao i onim što se zbiva s izabranim pojedincem koji se u vlast uplete. Glavna junakinja tako prolazi put od pravednog oporbenjaka do vlastodržca koji postupa po logici svoga položaja. Pri tome su u središtu pažnje upravo Antigonine osobne transformacije i ona se - kako to biva npr. u Shakespearea - bori protiv svoje vlastite naravi, dok je glavni čitatelj (gledatelj) problem u tome da shvati glavnog junaka, da razabere kakav je on zapravo. Drama je pri tome konstituirana kao pravilna struktura od šest slika, premda se ne drži klasičnih jedinstava. Slično je i s *Temistoklom*.

Još izrazitije pravilnu strukturu ima *Plut*, jer se sastoji od pet činova, pa tako on usprkos svojoj bitno parodijskoj naravi i svojoj sili intertekstualnih postupaka, zapravo predstavlja precizno i korektno napisanu varijantu klasične drame. Likovi su većom stranom groteskni, mnogi od njih utjelovljuju asocijacije na suvremenost i suvremenike, ali su odreda pažljivo karakterizirani, a većina doživljava u toku igre i sasvim vidljiv razvoj. Na svojoj pravilnoj strukturi ta drama inzistira, uspostavljajući tako još jedan oblik odnosa prema onim istim klasičnim predlošcima koji su važni i za njezin sadržaj.

Očito je, dakle, dvoje: prvo, ako je jednočinka ponekad okrenuta drugim medijima (ili je sklona eksperimentu), višočinska drama ima u vidu svoju normalnu kazališnu izvedbu; drugo, ako je i jedno i drugo drama u stihu, onda je u jednočinki važan stih, a u višočinskom tekstu drama.

U tom pogledu dobro je možda zapaziti još nešto: jednočinke su sklonije da ostanu dosljedne u upotrebi stiha, dok je u višočinskom tekstu miješanje različitih stihova i miješanje s prozom uobičajena stvar. Miješanja s prozom, doduše, nema

¹⁵ Rečeno je to u intervjuu "Vjesniku" od 16. lipnja 1979, a ovdje je navedeno prema priređivačkoj napomeni u navedenom izdanju (priređivač je Karmen Milačić).

u Marovića, ali se ono obilato javlja u Vesne Parun, a javlja se - premda u manjoj mjeri - i u *Plutu*.¹⁶ U višečinskim se dramama, osim toga, s odnosom stiha i proze postupa na dva različita načina. Jednom se to dvoje miješa bez vidljiva sistema: niti se stih odnosno proza vezuju za određeni tip prizora, niti za likove i njihov položaj u komadu, niti za sadržaj pojedinih replika; stih i proza tu su ravnopravni mediji. Tako biva u Vesne Parun. U drugim slučajevima, opet, sistem može biti i prisutan i vidljiv, kao što je slučaj u *Plutu*, gdje se u jednim situacijama govori heksametrom, a u drugima našom varijantom klasičnoga dramskog jamba; jedni likovi (pastiri) govore samo našim epskim desetercem, a drugi se koriste samo nekim drugim stihom. Tu se, očito, stih koristi za karakterizaciju likova i situacija, ili, još bolje, za naglašavanje autorskog odnosa prema takvoj praksi u starijoj dramskoj literaturi.

To zapažanje može postati važno onda kad se čovjek upita o poetičkoj pozadini tih tipova drame. Prije toga je, međutim, potrebno izvidjeti kakav je njihov žanrovski karakter.

3

Pitanje o žanrovskoj pripadnosti naših suvremenih drama u stihu nije plod želje za klasifikacijom po svaku cijenu. Ono je opravdano prije svega potrebom da se izvidi kako se taj tip teksta odnosi prema tradiciji: u prethodnim je epohama - kao što se, uostalom, već ovdje i vidjelo - drama u stihu znala odigrati važnu ulogu, ali je u raznim trenucima imala različitu poetičku pozadinu; kad se, dakle, pitamo na što se u tradiciji naša današnja verzificirana drama oslanja - kojem žanru pripada - onda zapravo želimo znati kakva je njezina poetička pozadina. To je opet važno i zbog sasvim određenih razloga, koji su specifični baš za taj tip teksta: drama u stihu se, rekao bih, nije uspjela konstituirati kao zaseban književni (i kazališni) žanr, nije to uspjela u onoj mjeri u kojoj jest uspjela npr. tragedija ili komedija. Ona, dakle, uvijek treba i neko poblize žanrovsko određenje - točnije, uvijek sama sebe, pri svakoj realizaciji, iznova žanrovski određuje - a to je određenje opet u najužoj vezi s poetikom, ili s onim što smo ovdje na samom početku nazvali nazorom na književnost. Pitati se, dakle, o žanrovskoj pripadnosti naših verzificiranih drama, znači zapravo pitati se kako one same sebe vide i s kakvim tipom književnih tekstova žele stupiti u vezu, na kakvoj podlozi hoće da ih čitamo.

Ta je želja vidljiva u svakome takvom tekstu, pa se zato i zapaža kako drame u stihu imaju neke jako naglašene crte oko kojih se konstituiraju sva druga njihova obilježja. Neke smo od tih karakteristika ovdje već i spomenuli: vidjelo se, tako, da je razlika između jednočinki i višečinskih drama i kompleksna i važna, a da podrazumijeva i različitu poetičku pozadinu. Zapazili smo također da je u jednočinkama naglašenija poetska, a u višečinskim tekstovima dramska komponenta. Sad je trenutak da se to poblize obrazloži, jer, doista, prva klasifikacija koja se sama od sebe nameće, jest podjela na nešto što bismo mogli nazvati *poetske drame* i nešto što možemo imenovati kao *verzificirane drame*.

U *poetske drame* idu prije svega jednočinke, ali i pokoji višečinski tekst (poput već spomenute Šoljanove *Romance o tri ljubavi*). Za *poetske* je *drame* karakteristično

¹⁶ Taj je postupak na djelu i u Ivšićevu višečinskom *Kapetanu Oliveru*.

da kao svoj najbliži kontekst podrazumijevaju upravo poeziju, pa nerijetko u motivskom, stilskom ili stihotvornom aspektu stoje u važnoj relaciji prema lirici svojega autora. Ali, one su i pisane na drugačiji način od *verzificiranih drama*, jer za njih vrijede drugačija pravila. Takvi tekstovi nisu obavezni da precizno motiviraju postupke likova, niti da paze na kauzalnost, naprosto zato što je cijelo djelo zapravo autorski iskaz, kao i lirski pjesma, pa čitalac na njega jednostavno mora pristati, ne vodeći mnogo računa ni o izvodivosti drame ni o kazališnim konvencijama. Zbog toga u Šopovim jednočinkama, npr., lete i fratri i derviši i kaštelani, a da to nikome nije neobično, likovi se pojavljuju i nestaju bez obrazloženja, a prostor i vrijeme nisu definirani. Iz tih tekstova, a i iz drugih, vidi se još jedna važna osobina ovakvih drama: one podrazumijevaju individualnog recipijenta, recipijenta koji će tekst primiti neposredno, osobno, pa čak i u fizičkoj osami, a neće pri tome uzimati u obzir ni druge ljude, ni društvene i umjetničke konvencije. Zbog toga ovakvi tekstovi teže da budu ili radio drame (tako u Šopovu tekstu *Na bosanski Ivandan* likovi opisuju ono što vide, jer to primalac ne može vidjeti, a inzistira se i na auditivnoj komponenti), ili opet da budu i drame za čitanje, kakav je, nagadam, slučaj s drugom Šopovom dramom, *Kroz vrevu stećaka*, gdje vizualna komponenta jest naglašena, ali teško da bi se stvar mogla izvesti na pozornici.

Ukratko, *poetska drama* ostaje rubnim žanrom, i prije žanrom poetskim nego dramskim, ne samo zato što je pišu pjesnici nego zato što je u njoj daleko važnija snaga riječi nego cjelina dramske radnje. Unutar sebe ona nije djeljiva (ne može ona biti ni tragedija ni komedija), a teško da može imati kakva utjecaja na ostalu dramsku književnost; u suvremenoj hrvatskoj literaturi, koliko vidim, nije ga gotovo uopće imala.

S *verzificiranom* je dramom drugačije. Ona se, očito, doživljava prije kao dio dramske književnosti nego kao dio poezije, pa zato i može utjecati na dramsku literaturu. Ona, osim toga, jest djeljiva unutar sebe, pa razni takvi tekstovi mogu, strogo uzevši, pripadati različitim žanrovima.

Doista, takva drama može biti tragedija, a može i komedija; može, osim toga, biti još i drama, bez ikakvih pobližih oznaka. Vidi se to i po djelima koja smo ovdje prije spominjali. *Magareći otok* Vesne Parun očito želi biti komedija; tako je, uostalom, vidjeli smo, i sama autorica žanrovski odredila taj tekst. S druge strane, *Temistoklo* i *Antigona* T. P. Marovića oslanjaju se na antičku tragediju, pa i same žele biti tragedijama. *Plut*, zbog svoje intertekstualnosti i kompleksnog odnosa s jedne strane prema tradiciji, a s druge prema zbilji, ostaje naprosto dramom u suvremenom smislu riječi.

Da *Magareći otok* želi biti prije svega komedija, vidi se, osim po sadržaju, još i po ležernom tretmanu stiha, kao i po odnosu stiha i proze: izbjegava se tu svaka dosljednost, a i tradicijska ukorijenjenost takve upotrebe kao da se istodobno ima u vidu nekoliko dramskih tradicija, od brechtovskog teatra pa do kabaretskog igrokaza. Oslonac na klasike vidi se kod Marovića upravo po upotrebi stiha, koji uvelike podsjeća na stih u našim prijevodima antičkih drama,¹⁷ dok je nastojanje toga teksta da bude tragedija vidljivo po njegovoj ustrojenosti i po motivacijskom sistemu: ju-

¹⁷ Taj je stih zapravo slobodan, a u dvama je spomenutim tekstovima donekle i različit; ipak, temeljnom svojom intonacijom on priziva klasične naše prijevode antičkih drama, osobito Racove.

naci su zaokupljeni pitanjima časti, sudbine, odnosa prema zajednici i prema bogovima, baš kao što to u tradiciji redovito i jest slučaj. Napokon, i da je *Plut* upravo drama iz doba kad se razlika između komedije i tragedije više ne priznaje, vidi se najviše po tretmanu stiha u njemu: tu se u pogon stavlja ono što se inače naziva metametričkom funkcijom stiha,¹⁸ dakle, one asocijacije što ih stih izaziva, pa se te asocijacije komentiraju i izvrgavaju ruglu: zato je u tome komadu deseterac čobanski, a heksametar gnjavatorski stih. Tako je upotreba stiha u skladu s prirodom te drame uopće: *Plut* je, doista, drama o drami i književnosti više nego o čemu drugome.

Za *verzificiranu dramu* je, dakle, najvažnija njezina dramska (pa i scenska) komponenta. Temeljni se postupci ne zasnivaju na riječi, nego na cjelini radnje. Zato se u tim igrokazima pažljivije nego u poetskim dramama poštuju dramske konvencije, ali se i postupci likova i razvoj radnje preciznije motiviraju. Ta motivacija može, doduše, biti i posve slobodna, ali će se ta sloboda uvijek zasnivati na oslobođenosti čitava prikazanog svijeta, a ne na autoritetu pjesnika - kazivača. Jer, takvi tekstovi stoje prije svega u odnosu prema dramskoj literaturi, a ne prema nekom drugom žanru. A to i primjeri pokazuju: *Magareći otok*, na primjer, nosi u sebi sve osobine stila i načina mišljenja Vesne Parun, ali on je razumljiv i zanimljiv i onome tko ne poznaje njezin pjesnički opus; Šopove jednočinke, s druge strane, postaju posve shvatljive istom u kontekstu njegove lirike, pa jedno drugim biva osvijetljeno. Napokon, tu je i posljednja karakteristika: za razliku od *poetskih drama*, *verzificirane drame* kao idealan uvjet svoje recepcije vide prije svega kazališnu predstavu, kolektivnu umjetnički čin. Zato se i može zaključiti pomalo paradoksalno: *verzificirana drama* može biti *pjesnička drama*, ali *pjesnička drama* teško može biti *verzificirana drama*. Naime: višečinski tekst (a *verzificirane drame* pretežno su višečinske) može preuzeti one kompetencije koje ima *poetska drama* i biti pretežno lirski, ali *poetska drama* (koja je najčešće jednočinka) teško može biti pravim dramskim tekstom za pozornicu.

Kao što se vidi, razlika je između jednočinskih i višečinskih drama u stihu prilično velika. Ona bi se, međutim, teško mogla opisati kao žanrovska. Jer, s jedne strane, jednočinka nema dovoljno jasnih karakteristika da bi bila zasebnim žanrom (pa prije postaje nekom osobitom lirskom disciplinom), dok višečinski *verzificirani* tekst može biti pripadnikom drugih žanrova (tragedije, komedije), pri čemu činjenica da je takva drama baš u stihu obavezno pada u zasjenak. Nešto više svjetla unosi u cijeli problem dodatna podjela na *verzificirane* i *poetske drame*, i to manje sama po sebi, a više zbog onoga aspekta na koji otvara vidik: zbog odnosa prema tradiciji. Ova se dva tipa teksta, doista, prema tradiciji različito odnose; dapače, oni i pripadaju različitim tradicijama, i to upravo različitim žanrovskim tradicijama. Svim određeno: *verzificirana drama* odvjetak je jedne mnogo starije tradicije nego *poetska drama*, koja je u velikoj mjeri čedo ovoga stoljeća.

U onome smislu u kojem se dosada ovdje o njoj govorilo, naime, *poetska drama* prije nije postojala. Dakako da su se pisali dramski tekstovi u stihu, pa i jednočinski. Ali, oni nikad nisu pretpostavljali onu mjeru autorske slobode koja se u suvremenoj *pjesničkoj drami* podrazumijeva; oni su (kao pastorage, pokladne igre i drugo) uvijek

¹⁸ O pojmu metametričke funkcije stiha v. osobito: Svetozar Petrović: *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti (Oblik i smisao)*, Rad 350, Zagreb 1968.

bili više dramski nego lirski tekstovi, pa su se i držali konvencija svojstvenih drami. *Poetsku dramu* kakvu pišu naši moderni autori poznajemo od posljednjih desetljeća XIX. stoljeća, od takvih pisaca kao što je npr. Maeterlinck,¹⁹ a u hrvatskoj književnosti od autora poput Ogrizovića, Galovića, Begovića i drugih.

Zato se i može reći kako se suvremena *poetska drama* veže zapravo na dvije tradicije, koje su od nje nejednako udaljene u vremenu. S jedne strane, oslanja se ona na *poetske drame* u evropskoj književnosti novijega vremena, npr. na Eliota ili Lorcu;²⁰ nije, uostalom, slučajno što među autorima takvih djela nalazimo krugovaše Slamniga i Šoljana: njih su dvojica Eliota prevodili, dok je za njihov naraštaj Lorca bio neka vrsta kulturnoga pjesnika.²¹ S druge strane, taj se tip teksta oslanja na *poetske drame* u hrvatskoj književnosti, s tim da su one nešto starije nego spomenute europske: riječ je o dramskim tekstovima iz doba moderne,²² pri čemu se preskaču ekspresionistički pokušaji, npr. Krležini.

Verzificirana drama odnosi se prema tradiciji drugačije. Dok je *poetska drama* plod novijeg vremena, pa može i da se ne osvrće na tradiciju, *verzificirana drama* ne može od toga odnosa nikako pobjeći: ona iza sebe ima dugu tradiciju upotrebe stiha u drami, jer se to činilo u različitim razdobljima, pa i na onaj način na koji to čini naša suvremena takva drama. Otuda taj tip teksta neminovno dolazi u vezu s djelima starijih razdoblja, onih razdoblja kad je stih u drami bio koliko-toliko uobičajen medij. Ako je, dakle, kao asocijacija na suvremenu našu dramu u stihu hrvatska književnost, onda će se prije svega pomisliti na njezino XIX. stoljeće, kad se drama pisala gotovo isključivo u stihovima; tek na drugom koraku doći će na red i starija naša dramska književnost u vezanoj formi. Ako se, s druge strane, pomisli na europski kontekst, asocijacije će ići prema još starijim vremenima, kad su *verzificirane drame* bile uobičajene: npr. prema Shakespeareu, koji je rado u drami miješao stih i prozu, kao što to i naši suvremeni autori čine, ili opet prema antičkim tragediografima.

Tako dolazimo do jednostavna, ali pomalo paradoksalnog zaključka: *poetska drama*, koja nema praktički nikakvih preduvjeta da bude žanr, ima u sebi više žanrovskog identiteta od *verzificirane drame*, koja sadrži mnoge žanrovske karakteristike. Jasno je i zašto: *verzificirana drama* doimlje se kao nastavak (i to pomalo anakroničan nastavak) nekoga od starijih dramskih žanrova, pa biva i promatrana na njihovoj podlozi. *Poetska je drama*, s druge strane, očito plod novoga vremena, vremena u kojem granice među žanrovima (pa čak ni među rodovima) nisu više važne, te se zato ona doimlje kao prilično jasno profiliran tip pjesničkoga teksta, to više što ga nalazimo u raznim literaturama i kod vrlo istaknutih autora.²³ Ukratko, *poetska drama* je žanr, ali više lirski nego dramski; *verzificirana drama* nije žanr, ali je zato utoliko više drama.

¹⁹ Nije možda nevažno spomenuti da je Maeterlinckova *Žena-uljez* objavljena u prijevodu u "Vijencu" 1893, dakle, upravo u doba kad se računa da započinje pokret moderne.

²⁰ Eliot je, osim povijesnog *Umorstva u katedrali* (1935) napisao i neke drame u stihu sa suvremenom tematikom, npr. *Obiteljski sastanak* (1939); Lorca je napisao više poetskih drama, od kojih su neke i vrlo poznate, npr. *Krvava svadba*, u kojoj i glazba igra znatnu ulogu.

²¹ Slamnig i Šoljan objavili su svoj prijevod Eliotove *Puste zemlje* u Zagrebu 1958; o ljubavi krugovaša za Lorcu svjedoči i Slamnigov mali ciklus *Tri pjesme posvećene Federicu Garciji Lorki*, objavljen u njegovoj knjizi *Pjesme u izboru Slobodana Novaka*, Zagreb 1973.

²² O njima v. pregledno u prije spomenutoj hrestomatiji Borisa Senkera.

²³ Važan je orijentir u tom pogledu Paul Claudel, sa svojim nizom poetskih drama.

Trenutak je sada da se postavi pitanje koje je vjerojatno i ključno za cijeli ovaj razgovor. Ono glasi: zašto se u ovim dvama tipovima igrokaza stih uopće upotrebljava? Što se njime želi postići? Kakva je točno njegova funkcija u tekstu?

Ta su pitanja osobito važna iz perspektive autora drame: izabirući stih za medij izražavanja, on zapravo donosi jednu dalekosežnu odluku. Jer, pisati drame u stihu u trenutku kad to nije uobičajeno, svagda znači naglašenu gestu; znači skrenuti pažnju na formu djela, ali i na sve njegove druge aspekte, pa će takav tekst svagda biti procjenjivan pažljivije - i strože - nego kakav drugi, prozni. Bit će tako procjenjivan i zbog toga što će se primalac svagda morati potruditi da ga razumije, budući da se *verzificirani* tekst - i kad je napisan i kad je izgovoren s pozornice - teže prati nego prozni. Sve to autori zacijelo znaju, te tako moraju imati i jak razlog onda kad se ipak odlučuju za stih.

I doista, takav razlog postoji. Ovdje, na prvom koraku, on bi se mogao opisati ovako: u *poetskoj drami* stih treba da naglasi njezin poetski karakter, dok u *verzificiranoj drami* treba da naglasi dramski. Koliko god to zvučalo tautološki, ipak najbolje opisuje stanje. A to se vidi onda kad se upotreba stiha izbližega promotri u dvama tipovima igrokaza.

U *poetskoj drami* - jednočinki, ali i u ponekoj dužoj - stih teži da bude pravilniji nego u *verzificiranoj drami*. Ta pravilnost ima više aspekata. Prvo, stih je često slobodan, ali nastoji podsjetiti na metrične stihove. To znači da ima makar približno podjednak broj slogova u svakom retku, ili se drži kojega drugog principa koji stihove čini međusobno usporedivima. Tako postupa Slamnig u *Carevu uraru*, gdje je stih slobodan, ali je temeljna intonacija jedanaesteračka, pa, dakle, treba da podsjeti na našu varijantu blankversa. Doista, stih u ovom tipu igrokaza kadikad stoji u jasnom odnosu prema nekom uvriježenom dramskom stihu, u nas ili u inozemstvu. Tako npr. Šoljan, u *Romanci o tri ljubavi*, ima, da se tako kaže, varijacije na jedanaesteračku temu, dok u *Domagojadi* kao podloga služi osmerac, premda stih inače nije strogo pravilan. Nadalje, u takvom se dramskom stihu svagda pojavljuje i niz drugih signala koji ga identificiraju upravo kao stih: rabe se paralelizmi, anaforične konstrukcije, inverzije i hiperbati, čak i tamo gdje to nije neophodno, budući da je stih dovoljno elastičan. To dolazi otuda što se želi stvoriti dojam kao da sintaksa čini neke ustupke stihu, odnosno metru, a sve zbog toga da bi se stavilo do znanja kako se doista radi o vezanom govoru. U takvom se stihu, napokon, mnogo koristi i rima, koja je, doduše, obično nepravilna i isprekidana, ali se zato može javiti i kao leoninska, umnožena, i u drugim varijantama. Osobito je dobro to vidljivo u Šopovim jednočinkama, gdje se sroкови koriste mnogo i inventivno.²⁴

²⁴ Ovako, npr., govore Derviši u drami *Na bosanski Ivandan*, pri čemu se u didaskaliji naglašava da oni to govore *iz gorućih brada*:

*Budi na vrhu na vrlenom,
ne praštaj kralju krivokletnom,
jezdi, leti, puštaj dizgine,
skupljaj rasute svuda cekine,
otmi od raje skriveni danak
da ti ne dođe na uranak,
to ti je, pašo, savjet naš sada,
dok nam nije dogorjela brada -
auruk - hu - huhuhu - huu -*

(Str. 21. sarajevskog izdanja). Kod Ivšića također ima mnogo paralelizama, a većina stihova u njegovu *Sunčanom gradu* predviđena je za ritmičko izgovaranje i ima onomatopejsku funkciju.

Lako je zapaziti da ovakvi tekstovi rabe stih kao naglašenu svoju komponentu, i to tako da njegovi eufonijski elementi odmah dođu do izražaja. Još izravnije: da je tu riječ o stihu, može se redovito zapaziti već na temelju slušanja teksta, i bez pogleda na nj. Razlog je takva njihova izgleda prije svega u tome što se tim isticanjem verzifiktorske komponente - odnosno onih značajki koje uz stih obično idu - želi naglasiti kako se radi o govoru drugačijem od proznoga, kako se tu govori na onaj način na koji se inače govori u poeziji. A to je opet potrebno zato da bi onda i sadržaj koji je u stihovima izrečen bio shvaćen na osobit način: čitalac (slušalac) odmah zna da od takva teksta ne smije očekivati ni uobičajenu kauzalnost u fabuli, a ni pravocrtni razvoj dramske radnje; prije mora očekivati atmosferu i iskaz pjesničkoga lirskog subjekta. U tom smislu je onda i funkcija stiha u takvim tekstovima posve specifična: manje je važno o kojem se točno stihu radi, i kakav je položaj toga stiha u tradiciji; mnogo je važnije da se vidi kako se doista radi o stihu, dakle o nečemu što odstupa od uobičajenog govora, od proze, a inače je svojstveno poeziji. Kao signal primaocu, stih je vrlo funkcionalan: on omogućuje da se radnja razvija a likovi tretiraju posve drugačije nego što bi to proza tražila; on, skućujući pjesniku izraz, zapravo daje više slobode.

Nešto je drugačije kod *verzificirane drame*. Ondje stih ima drugačiju ulogu, i ta je uloga donekle paradoksalna. Za nju su, naime, karakteristične dvije suprotne komponente: na jednoj strani, tu se na stihu inzistira, a s druge strane nije posve jasno zbog čega je tako. Inzistira se u tome smislu što je najveći dio teksta u stihovima, a to je inzistiranje zagonetno zbog toga što je sam stih ustrojen tako da prije skriva nego što otkriva svoj metrički odnosno ritmički karakter. Stih je, doista, često slobodan, a njegova sintaksa ne odstupa mnogo od sintakse običnog govora. Kad se izgovori s pozornice, takav tekst i neće djelovati kao da je u stihovima, nego prije kao da je u prozi. Naravno, to dolazi u dobroj mjeri odatle što takve drame imaju od prvog trenutka u vidu svoju kazališnu izvedbu, pa vode računa i o izgovorivosti teksta i o mogućnostima njegova auditivnog praćenja. A ipak, zašto onda inzistiraju na tome da budu u stihovima, kad to kazališni gledalac jedva da će moći ikako osjetiti?

U potrazi za odgovorom na to pitanje možda bi nam od neke pomoći mogli biti primjeri. U T. P. Marovića, npr., stihovi su (u *Temistoklu*) nejednake dužine, premda teže da budu dugi; njihova je sintaksa, međutim, takva da se oslobođenost stiha koristi za što prirodniiji raspored riječi. Slično je u njegovoj *Antigoni*, gdje su stihovi kraći (pa i nešto ritmičniji), ali opet teško da je njihov karakter moguće razabrati uhom. Kod Vesne Parun pak (u *Magarećem otoku*) ima i dužih i kraćih stihova, ali oni se svojom sintaksom ne razlikuju od proze koja se tu sa stihom alternira: ni u prozi nije sintaksa svakodnevna, a u njoj se, osim toga, pojavljuju rime, paralelizmi, i drugi stilemi karakteristični za stih. Imamo, dakle, dva različita slučaja: u jednom je stih blizak prozi, a ipak ostaje stihom, u drugom je proza bliska stihu, ali se ipak inzistira na razlici toga dvoga. A to ne može značiti drugo nego to da se u oba primjera stih dovodi u vezu sa značenjem i smislom teksta, a ne s njegovim neposrednim oblikovanjem. Još izravnije: stih tu nije prisutan radi primatelja teksta, nego radi pisca (i eventualnog režisera); ili, ako i jest tu radi primatelja, onda mu ne pomaže da razabere smisao teksta, da ga lakše prati, nego da ga lakše poveže s nečim iz tradicije, da razumije na kojoj ga podlozi mora čitati.

Dobro o tome svjedoči takav tekst kao što je *Plut* Senkera, Škrabea i Mujičića. Tu se alterniraju različiti stihovi, i to se čini prilično sustavno. Ali, stih pri tome

nije signal čitatelju kako treba da shvati tekst, niti uvođenje vezanog govora treba da olakša autorima posao dajući im priliku da pojednostave radnju: stih je tu dodatna dimenzija teksta koji je i bez njegova uočavanja razumljiv. A takav, on je zapravo izraz autorskog stava, a ne izravno sredstvo gradnje drame.

Tako se sad razlika između uloge stiha u *poetskoj drami* i njegove uloge u *verzificiranoj drami* vidi posve jasno. U *poetskoj drami* stih je retoričko sredstvo, on treba da djeluje na primaoca i da ga upozori na poželjni način razumijevanja teksta. U *verzificiranoj drami* stih je sredstvo poetičko, jer mu je zadaća da upozori kako tekst treba tumačiti, kojoj ga skupini drugih tekstova treba pridružiti, kakav smisao treba u njemu otkriti. *Poetsku dramu* nije moguće na odgovarajući način pratiti ako se ne zapazi da je ona u stihovima; *verzificiranu dramu* moguće je shvatiti i bez toga, premda je pitanje da li je u tom slučaju moguće doprijeti do njezina punog smisla. Dakako, u oba tipa drame ima stih i poetičku i retoričku funkciju, ali je ipak u *poetskoj* naglašenija jedna (retorička), a u *verzificiranoj* druga (poetička).

A to je i logično, uzme li se u obzir ono što je i prije ovdje zapaženo o podrijetlu stiha u dvama tipovima igrokaza. U *poetskoj drami* stih je posuđen iz lirike, pa se takav igrokaz i veže za onu liniju u tradiciji dramske književnosti gdje se (otprilike od kraja prošlog stoljeća) u igrokazu pokušavala kreirati lirska atmosfera, a lirika iznijeti na pozornicu. U *verzificiranoj drami* upotreba stiha je nastavak dugotrajne prakse vezanog govora na pozornici. Iz naših se primjera vidi da je to prijanjanje uz različite tradicijske linije ozbiljno utjecalo i na upotrebu stiha u suvremenim dramama, pa dakle i na poetiku tih tekstova. A upravo će poetičke konzekvencije takva stanja bit predmet našega interesa u zaključku.

5

Pitanje što je najavljeno na kraju prethodnoga odjeljka moglo bi se sada eksplisitno formulirati ovako: zašto se drama u stihu uopće pojavila u naših suvremenih autora, i zašto se pojavila baš u tome trenutku? Na prvi se pogled, doduše, može učiniti da takav upit i nije sasvim umjesan, s obzirom da je povijesna dinamika književnih pojava nešto odviše složeno a da bi se moglo rješavati na terenu jedne izolirane, a i prilično uske i specijalne pojave kakva je drama u stihu. A ipak, čovjek se ne može oteti dojmu kako je upravo drama u stihu u suvremenoj hrvatskoj književnosti odraz nekih širih i važnijih procesa koji preko nje postaju bolje vidljivi. O tome svjedoči već i logika njezina pojavljivanja: neće, valjda, biti slučajno što se ona u našoj literaturi u ovom stoljeću pojavila u tri jasno razaznatljiva vala: u doba moderne, u doba ekspresionizma i u suvremenosti, od šezdesetih godina naovamo. A to znači da je s nekim poetikama bila kompatibilna, a s nekim drugima nije. Kompatibilna je, dakle, i s onim shvaćanjem književnosti koje je aktualno od šezdesetih do danas. Zašto je drama u stihu odigrala važnu ulogu u doba moderne i u doba ekspresionizma, pitanje je za poseban razgovor; ovdje nam je zadaća opisati poetičke preduvjete koji su doveli do njezine pojave u naše vrijeme.

Pri takvom poslu moglo bi možda od neke koristi biti jedno naoko sporedno zapažanje. Ono se tiče tematike tih drama, ili još točnije, tiče se ambijenta u kojem se njihova radnja zbiva. Tko obrati pozornost na tu njihovu sastavnicu, doći će do neobične spoznaje da se radnja tih igrokaza redovito odigrava u prošlosti, pa nema

praktički nijednoga (bar ne među onima koji predstavljaju korpus ovoga istraživanja) za koji to ne bi vrijedilo.

Pogledajmo: Slamnigov *Carev urar* događa se u nekom neodređenom, ali svakako prošlom vremenu, kad postoje carevi i kad su satovi na tornjevima posljednja riječ tehnike i umjetnosti, pri čemu to dvoje još nije jasno razdvojeno. Slično vrijedi za *Cezarija*, kojem je radnja uzeta iz Shakespearea. Šoljanova *Romanca o tri ljubavi* zbiva se u doba križarskih vojni, a radnja svih triju Šopovih jednočinki smještena je u petnaesto stoljeće, u vrijeme pada Bosne, pa se u nekima i kralj Stjepan pojavljuje kao junak. Marovićeve se drame događaju u antičko doba, dok *Magareći otok* Vesne Parun zahvaća goleme vremenske raspone: javljaju se tu, doduše, i likovi i pojmovi iz suvremenog života, ali je u radnji - kako se i iz citirane autoričine izjave vidi - zapravo prisutna cijela povijest. *Domagojada* Senkera, Škrabea i Mujičića zbiva se u različita vremena, ali je onaj dio koji je u stihu smješten u najstariju epohu, u doba mletačkih duždeva i lutajućih vitezova; radnja *Pluta* je pak, dakako, smještena u staru Grčku. Ivšičeve se drame zbivaju, doduše, u neodređenom vremenu, ali, sudeći po nekim indikacijama, ni to nije ovo naše doba, nego neko davno prošlo; u jednu je od njih (u *Kapetana Olivera*), uostalom, ugrađena dodatna drama o Tristanu i Izoldi, i ona zauzima veći dio teksta.

Ukratko, čini se kao da je smještanje radnje u prošlost (koliko god daleka ona bila) obavezan dio ovoga tipa teksta. Ta je osobina toliko uporna te se može činiti kako je riječ o nekakvoj žanrovskoj karakteristici. Ipak, s takvim zaključkom ne treba pre nagljaviti, utoliko više što je u stranih pisaca - pa i u onih koje su naši autori čitali, ili čak i prevodili - situacija drugačija: Eliot, recimo, ima u *verzificiranoj drami* (u *Obiteljskom sastanku*, npr.) suvremeno zbivanje. Očito je, dakle, da u našoj situaciji - od šezdesetih godina naovamo - ima nešto što nuka autore da smjeste radnju takve drame u prošlost. Uputno je zato pogledati ima li u literaturi toga doba još pojava koje bi s tim postupkom bile u skladu. S obzirom, naime, da je drama u stihu otvorena prema drugim književnim disciplinama, logično je očekivati da je u tom osobitom odnosu prema prošlosti drama u stihu srodna bar s nekim drugim pojavama u književnosti.

Takva se pretpostavka vrlo brzo pokazuje opravdanom, samo ako se obrati pozornost na odgovarajuće manifestacije u našoj književnosti ovoga stoljeća. Pokazuje se, naime, da nekog osobitog odnosa prema prošlosti, i to upravo prema literarnoj prošlosti, ima i u drugim književnim žanrovima, i da taj odnos u dobroj mjeri prožimlje literaturu pedesetih i šezdesetih godina, a onda i kasniju.

Vidi se to već kod onih autora koji su se bavili dramom u stihu, pa i u samom stihotvornom aspektu njihovih opusa. T. P. Marović je, na primjer, pisao dvostruko rimovane dvanaesterce, nastojeći tako uspostaviti nekakav osobit odnos prema Maruliću; napisao je, k tome, i pjesmu *Suprotiva*²⁵ koja i jest dijalog s *ocem hrvatske književnosti* i parafraza njegovih riječi. Slamnig i Šoljan su, s druge strane, zarana počeli pisati sonete, odustajući tako od demonstrativnog verslibrizma i pokazujući interes za ono što nam je u tehničkom smislu namrla hrvatska *poetska* tradicija. Slične je eksperimente - osobito sa sonetom - činila i Vesna Parun, kao što su to, uostalom, radili i drugi hrvatski pjesnici, upravo u pedesetim i šezdesetim godinama:

²⁵ Ta je pjesma objavljena u zbirci *Premještanja*, Zagreb 1972.

tada su se, primjerice, počeli sastavljati soneti od slobodnih stihova, da bi sonet upravo u osamdesetima doživio svoj ponovni uzlet u našoj literaturi.²⁶

I već je to nekakva indikacija o smislu one povijesne i pseudopovijesne teme u *verzificiranim dramama*: ona je u nekoj vezi s odnosom hrvatske književnosti prema vlastitoj tradiciji, i prema književnom naslijeđu uopće. Ali, takvih indikacija ima još, i to mnogo. Spomenuto je već da je T. P. Marović parafrazirao Marulića; u njegovim pjesmama i inače ima mnogo dijaloga s književnom tradicijom, i to prije svega domaćom, ali i stranom. Koliko pak takva dijaloga ima u Slamniga, ne treba osobito ni naglašavati: mnoge njegove pjesme vjere citatima, a neke se i izravno pozivaju na autore iz hrvatske tradicije, preuzimajući čak i njihov jezik.²⁷ Slično vrijedi za Parunicu, Šoljana,²⁸ pa čak i za Šopa, premda je kod njega sve to mnogo implicitnije. A sve je to dovoljno da se zaključi kako je za naše pjesnike od šezdesetih godina naovamo odnos prema tradiciji postao silno važan. Kod raznih je autora to išlo različito, pa su neki od njih od samog početka bili za tradiciju jako zainteresirani (poput Slamniga i Šoljana), ali su neki imali i fazu težnje za potpunom inovativnošću i neobaziranjem na tradiciju (poput Parunice ili Mihalića, pa i Marovića), da bi joj se onda opet u jednom času vratili.²⁹ Bez obzira o kojoj temi pisali, tradicija im se počela vraćati kao relevantan motiv.

A po tome se onda već nazire i koji je smisao činjenice da se u *verzificiranim dramama* obavezno pojavljuje ambijent iz prošlosti: nije on posljedica zanimanja za prošlost samu, nego zanimanja za literarnu tradiciju. Smještanje radnje u povijest tako ima gotovo demonstracioni karakter; ono treba da pokaže kako se tu radi o nečemu što ima patinu, o nečemu što je davno, što je staro i prijašnje, ili vječno, a ne o nečemu što je suvremeno i moderno. Ukratko, naše pjesnike ne zanima sama povijest, pa ni unutar teme kojom se bave, nego ih zanima književna povijest, zanima ih pisati na način na koji se nekada pisalo, ili makar na taj način samo izdaleka podsjetiti.

Drama u stihu, tako, i nije ništa drugo nego povratak književnoj tradiciji, zanimanje za tu tradiciju, pokušaj da se s njom stupi u vezu, nastojanje da se ona oživi i učini djelatnom. Drama, dakle, ne prelazi na stih toliko zato što bi joj granice proznog izražavanja bile preuske, niti zato što bi željela reformirati modernu dramu i kazalište, koliko zato da bi se vratila nečemu što se u tradiciji već dogodilo, da bi to oživila i s tim se povezala. Ako se kod Ivšića još može govoriti o avangardističkoj

²⁶ O novoj popularnosti soneta i drugih vezanih formi u tome razdoblju (kad su, npr., knjige soneta objavili takvi pjesnici kao što su Zvonimir Mrkonjić i Tonko Maroević), kao i o poetičkim implikacijama te pojave, pisao sam u raspravi *Slobodni stih u vezanoj formi*, u knjizi *Stih i značenje*, Zagreb 1993.

²⁷ Iz šezdesetih godina, kad je napisao *Careva urara*, potječu, npr. i one njegove pjesme u kojima se neposredno bavi našom književnom tradicijom, kao *Hrvatski pjesnici* ili *Pred slikom Milana Begovića*, a početkom osamdesetih je, u zbirci *Drona* (Zagreb 1981), napisao i nekoliko pjesama u kojima koristi jezik i metar Gundulićeve poezije.

²⁸ Vesna Parun se okušala u klasičnim formama, pa je napisala velik broj soneta; Šoljan je i neposredno tematizirao hrvatsku književnu tradiciju u pjesmama o Hektoroviću, Cesariću itd; v. u knjizi *Bacač kamena*, Zagreb 1985.

²⁹ Te su faze imali i prije spomenuti današnji sonetisti Mrkonjić i Maroević, a također i jedan broj drugih pjesnika koji se danas bave vezanim formama. O današnjoj popularnosti soneta svjedoči npr. okolnost da su 1992. u istoj biblioteci objavljene čak dvije zbirke soneta: Maroevićeva *Sonetna struka* i *Platonov trokut* Liliijane Domić, koja svoje sonete slaže u vijence.

gesti, o želji da se uklone granice među žanrovima, pa i o želji da se zaniječū prethodnici, kod ostalih je autora (onih koji svoje verzificirane drame pišu od šezdesetih naovamo) posrijedi nešto sasvim drugo; posrijedi je, ukratko, dijalog s tradicijom.

U tom dijalogu dva tipa drame o kojima je ovdje prije bilo riječi postupaju na različite načine: svaki se od njih vezuje za drugo razdoblje, premda s istim razlozima. *Poetska drama* uspostavlja vezu (svjesno ili nesvjesno) sa sličnim igrokazima iz razdoblja moderne, pa s njima ima i nekih sasvim izravnih podudarnosti: i ondje se, naime, radnja često zbiva u nekom dalekom prošlom vremenu. *Verzificirana drama* povezuje se s još starijim slojem nacionalne i europske književnosti, usvajajući i tradicionalne teme i tradicionalne metode. Pri tome i jedna i druga inzistiraju na povijesnoj dimenziji svoje teme, a onda i na tradicionalnim književnim postupcima koji se u njezinoj obradi primjenjuju. U tom su smislu sve drame u stihu i neka revalorizacija književne tradicije, nacionalne i europske.

Zašto je, međutim, književna tradicija našim pjesnicima toliko važna, i zašto je takvom postala istom početkom šezdesetih godina? Najjednostavnije rečeno: zato što se modernizam približio svome kraju, što se počeo iscrpljivati, pa ga je trebalo nečim obnoviti. Tradicija, naime, postaje problem onoga časa kad vjera u svepašavajuću moć inovacije počne slabiti. Ako je modernizam demonstrativno okretao leđa tradiciji, vjerujući da će moći i bez nje, na njegovu se kraju odjednom pokazalo kako bez ispitivanja te tradicije neće ići. Pokazalo se da ono što je ostalo za leđima ima itekakvu važnost, i da tradicija, prije ili poslije, mora postati ne samo sugovornikom nego i temom. Jedan od izraza te spoznaje - jedan od poetički najvažnijih, premda ne uvijek i umjetnički najvažnijih izraza - bila je upravo drama u stihu. Jer, ona je, može se reći, i načinjena (ili oživljena) upravo zato da bi bila izrazom toga novog odnosa prema tradiciji.

Nije, naravno, bila i jedini. Ovdje je već nabrojeno nešto drugih takvih manifestacija, uglavnom s terena upotrebe stiha. Takvih manifestacija ima još, pa bi se u nekom smislu čak moglo reći kako je od šezdesetih godina naovamo tradicija postala jednim od glavnih orijentira hrvatske književnosti, a dijalog s njom jedan od najvažnijih poslova. Tragovi toga dijaloga vide se svuda, od takvih romana kakav je Slamnigov *Bolja polovica hrabrosti*, preko Paljetkovih *Pjesni na dubrovačku*, pa do dramske literature (npr. Brešanove) u kojoj se uspostavlja intertekstualna veza s djelima iz domaće i strane tradicije. A što je osobito važno, riječ je o procesu koji traje sve do danas, koji čak čini jednu od najvažnijih značajki suvremene hrvatske književnosti.³⁰

Manje je pri tome važno je li to znak njezina postmodernog karaktera; važnije je ustvrditi da se drama u stihu našla na samom početku toga procesa. Načevši ono što će se s vremenom pokazati kao jedan od središnjih problema naše suvremene književnosti, ona je i sama suvremena u najvišem mogućem stupnju.

³⁰ Ako je u hrvatskoj književnosti početak dvadesetog stoljeća u znaku Ujevićeva *Oproštaja* od Marulića i tradicije (u *Hrvatskoj mladoj lirici*, 1914), kraj se, očito, odvija u znaku pozdrava pri ponovnom susretu i s Marulićem i s ostalim stožernim autorima naše književne prošlosti.

Mirko Tomasović

TREĆI HRVATSKI *DON JUAN*

Naslov ovog rada ima stanovitu animatorsku ulogu, pa ponajprije valja objasniti da se odnosi na jednu poznatu dramu Ivice Ivanca. Auktor je dramu nazvao *Odmor za umorne jahače ili Don Juanov osmijeh, romantična igra u pet činova, dva dijela*. Retorička naslovna natuknica pretpostavlja udio hrvatske književnosti u obradbi legende o Don Juanu, koja je, poznato je, zadobila sveuropski odjek i obilježje. Ishodište legende drama je *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, nastala između 1620. i 1625, pisca Tirsa de Moline (Fray Gabriel Téllez). Španjolski dramaturg zapravo je uprizorio Don Juanov lik spajanjem dviju iberijskih legendi, one o seviljskomu rasmusnom potrošaču žena i one o izazivačkom pozivanju u goste mrtvaca uglednika, što je naznačio i u samu naslovu komada. Tirsova popudbina preko Molièreova komada *Don Juan ou Le Festin de Pierre* (tiskan 1682), u kojem veliki majstor scene, koristeći se španjolskim predloškom i njegovim talijanskim obradbama, izravno ili neizravno prati neizbrojive umjetničke interpretacije tog mita diljem Europe, ali i svakojake divulgacije.

Prva hrvatska verzija bila bi dubrovačka preradba Molièreove komedije, nazvana *Džono aliti Gos* (prva polovina XVIII. stoljeća). Sjetimo li se da je Molièreov *Don Juan* izveden g. 1665, a da postoje podatci da su se *frančezarije* predstavljale u Dubrovniku već na samu početku XVIII. stoljeća (najkasnije od g. 1715),¹ možemo ustvrditi da je Don Juan u dramskom obliku razmjerno rano ušao u hrvatsku glumu. Opravdanost izrečene tvrdnje potkrepljuje i postupak u prijenosu, lokalizacija radnje kroz dubrovačku zbilju. Dok je u Molièrea mjesto zbiljanja Sicilija, naš je adaptator sve smjestio u dubrovački prostor, Molièreova trgovca odmjenuje Žudio Abram, a plaćenika (*spadassin*) Peraštanin Tripo. Isto je tako preimenovao Molièreove osobe u duhu dubrovačkog komičkog naslijeđa (Džono, Reno, Anica, Koštica, Vuko...), tako da je uistinu legenda o Don Juanu poprimila novo konotacijsko znakovlje, nije, hoću reći, samo prijevod izvornika nego auktorska dramatičacija, da ne ulazimo u tančine fenomena frančezarija.

¹ Usp. *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*, I, priredio Mirko Deanović, SPH XXXVI, Zagreb 1972, str. 15-16.

Druga bi pak donjuanistička varijacija bila hit-roman Mirka Jelušića, Hrvata na književnom radu u Njemačkoj. Njegov *Don Juan*, napisan na njemačkom, žurno je početkom tridesetih godina ovoga stoljeća preveo na hrvatski Tomislav Prpić za "Binozinu" ediciju.² Gotovo istodobno Andrićeva "Zabavna biblioteka"³ objavila je *Legendu o Don Juanu* flamansko-francuskog pisca A. t'Serstevensa, također romaneskno štivo, što pokazuje zamah recepcije te beletrističke teme. U europskomu međuraću, dobro je imati na umu, Don Juanov se lik iznovice vinuo preko Pireneja, vratio se u književni život i proizvodnju. Zaslugom oživljena zanimanja za Hispaniju, djela Azorina, Valle-Inclána aktualizirala su mit o Don Juanu u čitavoj zapadnoj Europi. Tumačilo se to krizom okcidentalizma, čudorednom liberalizacijom umornog Zapada ili modom freudizma; odjeci tendencije vidljivi su i u hrvatskoj nakladničkoj praksi, pa, ako hoćete i u jednoj popijevci Matoševa "discipulusa" Karla Häuslera, priopćenoj u "Savremeniku" iz 1927.⁴ Dopustite mi da citiram početne dvije kitice Häuslerove invokacije:

Ja volim onu pjesmu čut:

Vallée d' Aran!

Vallée d' Aran!

Ta dira moju nježnu ćud:

Vallée d' Aran!

d' Aran!

Do Saragose dalek put!

Vallée d' Aran!

Vallée d' Aran!

Sennoro, ja Vas tražim svud.

Vallée d' Aran!

d' Aran!

Häuslerova kozmopolitska pjesmica *Don Juan* na neki se način rimuje s kozmopolitskim romanom Mirka Jelušića, koji se nakon velikog uspjeha u Njemačkoj i drugdje s temom o Juliju Cezaru još više proslavio⁵ s obradom seviljskog Zavodnika, iako je podaleko odlutao od Tirsova vrela. Jelušić je sačinio fluidno i ugodno štivo, igrajući malo na kartu Prousta, malo na Freuda, a ponajviše na tezu o Don Juanu sanjaru, nesretniku, nesigurnom ljubavniku, koji ište očišćenje i naposljetku ga nahodi pred Madoninim kipom (*Mater aeterna*). Taj sedmočinski roman (*Sedam smrtnih grijeha*) s prologom i epilogom u sentimentalističkoj proznoj retorici gotovo da je Don Juanu Tenoriu pridodao i svojstvo Jelušićeva etničkog podrijetla,⁶ slavensku bolećivost, osjećaj suvišnosti.

² Mirko Jelušić: *Don Juan, sedam smrtnih grijeha, roman*, preveo Tomislav Prpić, Naklada "Binoza", Zagreb 1931 (?).

³ Vidi *Katalog "Zabavne biblioteke"*, 1-500, složio Nikola Andrić, Zagreb 1931, str. 136.

⁴ Karlo Häusler: "Don Juan", *Savremenik*, god. XX, br. 5, str. 206.

⁵ Posjedujem talijanski prijevod Jelušićeva romana: *Don Giovanni, romanzo*, Edizioni Corbaccio, Milano 1941. Zanimljivost je da je naznačeno da je to treće izdanje (*Terza edizione*), a riječ je o visokonakladnoj knjižnici *Scrittori di tutto il mondo*, gdje Jelušiću prave društvo, primjerice, Leon Feuchtwanger, D. H. Lawrence, Sinclair Lewis, Lajos Zilahy, Stefan Zweig, Italo Svevo, Thomas Mann.

⁶ Usp. Ivo Hergešić, *Strani i domaći*, Matica hrvatska, Zagreb 1935, str. 126.

Činilo mi se nužnim predočiti prethodnicu Ivančevu posizanju za tom europskom temom, za koju je imao podloge i u njezinoj filijaciji kroz hrvatsku književnu kulturu. Već bizarni naslov djela upućuje na svjesnu referenciju s Tirsom Molinom i Molièreom, ključnim oblikovateljima tradicije dramaturških videnja Don Juanova lika i sudbine. Čini mi se da je čitao i Jelušićev roman, barem zbog zabave ili znatiželje, što je ionako za naše razmatranje nebitno s obzirom na prolaznost i pomodnost tog romana. Očevidno je da je Ivancu Molièreova drama pobudni tekst, auktorski izazov. I to podnipošto nije izvan konteksta vremena, jer su europski dramatici sveudilj težili vlastitoj viziji Don Juanove kobi, dovijajući se na razne načine kako da pronađu prostor individualnosti na napućenom tradicijskom polju. Podsjetit ću, primjerice, na djelo Švicarca Maxa Frischa *Don Juan iliti ljubav za mjerstvo* iz g. 1953. Ni pedesete godine, dakle, nisu spustile zastor za Don Juanom, valjda sukladno onomu duhovitom Matoševu zapažaju: *Don Juan je tipičniji od Fausta jer više ljudi traži ženu nego istinu.*⁷

Naš prerano umrli dramatik, Ivica Ivanac živio je od 1936. do 1988; nakon dvaju *dramatičkih pokušaja*⁸ s tom je temom ušao u povijest hrvatske drame druge polovine ovog stoljeća, a praižvedba je održana 20. travnja 1961. u Zagrebačkomu dramskom kazalištu, koje je u svojoj Dramskoj biblioteci i tiskalo *Odmor za umorne jahače ili Don Juanov osmijeh*.⁹ Kako je svrha ovoga izlaganja ustanoviti komparativistički dramaturški aspekt, pozornost ćemo u glavnini usmjeriti prema pitanju kako Ivančev tekst koncepcijski stoji u pogledu Molièrea, na velikoj razdaljini od gotovo triju stoljeća. Zbog recepcijskoga mogućeg čimbenika pripomenuti je da je g. 1955. s Molièreovim *Don Juanom* gostovao Théâtre National Populaire Jeana Vilara, koji je glumio naslovnu ulogu, te da se isti komad u Zagrebu prikazivao u Zagrebačkom dramskom kazalištu, dok su pariški umjetnici igrali svoje slavne predstave u Hrvatskomu narodnom kazalištu.¹⁰ Taj *Don Juan* u Zagrebačkom dramskom kazalištu u izvrsnom prijevodu Radovana Ivšića obnovljen je g. 1962, godinu dana poslije praižvedbe Ivančeva djela, što znači da je postojala, recimo, atmosfera prijma te dramske legende s naglaskom na Molièreu i sa žarištem u teatru iz Frankopanske ulice.

Ivanac je u svojoj dramaturškoj igri očevidno ciljao na tu atmosferu manje ili više posudbom Molièreovih imenovanih likova, ali je ostavio velik prostor za samostalnu tvorbu, njihovu preobrazbu prema vlastitom auktorskom nagonu i u sprezi s ondašnjim kazališnim gibanjima u probudenoj zagrebačkoj sredini. Stoga je u usporedbi s klasicističkim komediografom i tloris drame znatno izmijenjen. Četiri osobe trebale su da budu znakovite derivacije francuskoga *Don Juana* već samom istoimenošću: Don Juan, Sganarelle, Dona Elvira, Don Carlos. Prividni paralelizam uspostavlja se i između Elvirina konjušara u Molièrea i Elvirine sobarice u Ivanca, između Molièreova seljaka i seljakinjâ te Ivančeva Krčmara i Krčmarice, te prosjaka kod prvoga i Starca kod drugoga. No, naš je dramatik dobro smanjio broj osoba (u njega ih je samo deset), jer nema Elvirina drugog brata, Don Juanova oca i dvojice lakeja, trgovca, Zapovjednika. Njegova Dona Maria zapravo je proširba

⁷ Antun Gustav Matoš, *Sabrana djela*, Svezak treći, Zagreb 1954, str. 42.

⁸ *Zašto* 1959, *Oni i ona* 1960.

⁹ Tu objavljeni tekst doživio je stanovitu reviziju pri objavljivanju u "Prologu" 25/75, str. 121-144, pa se potonjom verzijom služim pri citiranju.

¹⁰ Usp. Ivo Hergešić: *Shakespeare, Molière, Goethe*, Znanje, Zagreb 1978, 201.

Done Elvire, ponešto i anti-Elvira. Nosivost radnje i scenske dinamike, istina, i u Ivančevoj razdiobi počiva na dvolistu Don Juan - Sganarelle. No u drugoj auktorskoj optici, pokušajem da se transmutacijom Sganarellea u Don Juana revidira i samo poimanje naslovnoga lika. Stoga su i dramske osobe, o njima ovisne, poprimile sukladna obilježja, dok je pripovijest o Kamenom gostu iščeznula. Ostala je od nje zapravo tek daleka reminiscencija, time što Ivančev Don Juan u protagonističkoj aluziji kaznu smrti doživljuje usred "paviljona za umorne jahače", u tmici i šumi, kao što je Tirsov pralik, isto tako na urečenom mjestu, zbog pedepse strovaljen u Comendadorovu grobnicu.

Sganarelle se, naime, tijekom komada profilira s donjuanističkim značajkama i postupcima, štoviše filozofijom života, dok se Don Juan ne pretapa, čak i ne preklapa sa Sganarelleom, makar bi se to moglo očekivati po glasovitoj analogiji Don Quijote - Sancho Panza iz Cervantesova romana. Don Juan se odvaja od rečene osmoze, podvrgnut jasnoj piščevoj nakani za reinterpretacijom paradigmatičnosti literarnog tipa. Pa kakav je onda ovaj hrvatski Don Juan iz ranih šezdesetih? Evo *bijedan i sâm, neizmjereno tužan, nježan*.¹¹ Ama baš nijedno od tih svojstava ne posjeduje Don Juan Tenorio Tirsa de Moline (ni Molièreov protagonist). Naprotiv, možemo mu navesti oprečan pridjevni katalog: bodar, raspojan, jak, silovit, ludo hrabar, drzak, surov, bezobziran. Ivančev je Don Juan *zagledan u mjesecinu*,¹² proustovski čuti miris žene: *A onda me prekrila tvoja sjena i ništa više nisam vidio. Tada sam oćutio tvoj miris. Bio je blag, kao da je zaostajući za tobom gubio toplinu. Činio se odvojenim od tvoga tijela, čak nestajan i vragolast, ponosan što pripada tebi, i što te smije slijediti. [...]* *Zavidio sam mu, kao što zavidimo djetetu koga lijepa majka obasipa poljupcima, a ono se otima, nescijesno sreće. [...]* *Razlio se u meni poput opojnog soka. Bio je svagdje. Čak i mojoj krvi. Ona je postala brža i toplija*.¹³ Osim na miris, preosjetljiv je i na boje (zeleni oprava i rubac Done Marie), sanjar, trubadur: *Danas je imala zelenu haljinu. [...]* *Njen hod je lagan, a kretnje prepune dražesti, i sve uz nju postaje radosno. kad je ušla u šumski paviljon u koji se sklanjaju umorni jahači pred vjetrovom ili kišom, osjetio sam sreću. Dugo nisam mogao ništa reći*.¹⁴ Nije, dakako, iznimna novost Ivančeva korekcija mita o Don Juanu, nazočna već u Byrona, primjerice, pa niti to što je Don Juan slabić i nemoćnik (na tu je kartu djelomice igrao i Mirko Jelušić), nego transfuzija donjuanizma u slugu Sganarellea, koji i u Tirsa i u Molièrea ima jaku distinktivnu crtu u odnosu na gospodarev porok, te je zapravo posrednik njegove osude u ime ćudoređa. U čemu je onda tragična krivnja Ivančeva Don Juana, zašto pogiba kao žrtva? Prekid s Elvirom, koja u komadu dobiva zaista epizodnu ulogu, gotovo statistice nije nipošto brutalan, jer ga ona razumije, žali (*Nikad ne ćeš biti sretan!*)¹⁵; Dona Maria, koju je tobože osvojio, preoteo, uvukla se i u Sganarelleov krevet (on joj pače tepa: *O, Mario, Mario, kurvo!*) prema nekoj krležijanskoj grotesknoj gesti. Druge dame u drami nije ni pomirisao, u biti sav mu se zavodnički elan iscrpio u ćućenju Done Marie, u odabiru pogrešna bića, zbog kojeg je i zaglavio. On doduše budi časovitu reakciju žena, na prvi pozor,

¹¹ Str. 126 (četiri puta *umoran* na istoj stranici!), 127, 135, 130, 131.

¹² Str. 133.

¹³ Str. 132.

¹⁴ Str. 133.

¹⁵ Str. 125.

kao što se to očituje u prizoru kad Krčmarica pita Sganarellea: *Onaj nježni mladić, tko je to? Tko je onaj nježni mladić? Reci, ha reci?!¹⁶* U Ivančevoj viziji, međutim, on iskazuje neku crtu samoubojstvenosti gotovo izvan zavodničkog faktora. Dramaturško svodenje u tipološku maticu nije odveć uvjerljivo. U drugom prizoru prvog dijela prvog čina u dvogovoru Don Juana i Sganarellea Ivanac je uznastojao artikulirati kobni grijeh. Don Juana progoni nakon ženskog zagrljaja, nakon časka pune sreće s Elvirom, opomena kroz nevidljiv, izvanprostorni smijeh bogova, koji se sveudilj javlja nalik duševnom napuknuću: *On nije bio podrugljiv. Ni nadmoćan. Nitko se meni nije smijao. Oh, onda bi to bilo lako. Nije u tom smijehu bilo zlobe. [...] Nije bilo gorčine. [...] Samo možda [...] malo umora, kao da se Njima više ni smijati neće.¹⁷* On ostavlja Elviru u tom znaku. Sganarelle mu pretkazuje smrt zbog delikta prema časti: *I umjesto da mužu uzmeš ženu, ocu kćer, bratu sestru, ti njima svima oduzimaš čast, razumiješ čast! Supruga, to je čast muža. Oduzmi mu je, oduzeo si čast. [...] Ja dijelim žene s drugima, ti oduzimaš žene drugima.¹⁸* Tu bi se negdje mogla naslutiti Don Juanova fatalna moć i zastranjenje, tj. posesivnost, sklonost prema udanim ženama, ali je pitanje koliko je dramski naboj protumačiv oko spomenute postavke, koliko je uopće transparentan u njezinu okrilju, ako se radnja vremenski ne datira, štoviše pomiče se prema modernom dobu. Kako auktor bilježi, drama se *dogada u jednom gradu u kome vlada velika vrućina, terasa hotela*. Jasno je da je Ivanac za ključ zapleta instrumentalizirao španjolski kodeks časti, jer u Tirsovoj interpretaciji Don Gonzalo de Ulloa nasrće na Don Juana, izazivlje ga na neravnopravan dvoboj zbog toga što je oskrvnuo njegovu kćer Donu Anu, pa i Molière to preuzimlje kad Don Carlos i Don Alonso nastoje oprati ljagu sa sestre im Elvire. I Ivančev Don Carlos naručuje bodež za Don Juana, samo što se obračun zbiva na kilerski način, s mafijaškom predopomenom i što Doni Marii nije stalo do svoje spolne nepovredivosti, a mužu joj do viteških pravila. I tako u Ivančevoj *romatničnoj igri* Don Juan umire od plaćenog ubojice, dapače kao *rogonja*, zbog osvete drugoga dvostrukog *rogonje*, te Sganarelleova citirana apostrofa kategorije časti djeluje tek za pozajmicu iz davnih drama u općem pomicanju scenskog tijeka prema razgradnji tradicionalnog mita. Davne drame o Don Juanu tako su u našem komadu nazočne na dvojak način, poput upitne uspomene, što je na još učinkovitiji način došlo do izražaja u slučaju Sganarellea, koji, kao u renesansnim komedijama, s položaja sluge nadmoćnijeg gospodaru, biva ponajjača auktorova zamisao u razlikovnoj odlici.

Sganarelle je u Ivančevu komadu obljubio (ili, kako on veli, *prevrnuo*¹⁹ više žena negoli mu gospodar, tj. Elvirinu sobaricu, Krčmaricu, prijateljevu ženu, te Donu Mariu, Don Juanovu ljubovcu. Rabi razvijenu ljuvenu retoriku: *Tvoje srce je kao malo gnjezdašce na grani tužne vrbe u kome svaki ptić nađe i toplinu i sreću.²⁰* I inače mu je riječitost jača strana, njom (poput Držićeva Pometa) prevladava novonastala stanja. Samosvjesni je varalica, uvjeren da se uspjeh u životu i društvu dostiže pikarskim prijezirom konvencija: *Ja znam da nisam pošten čovjek. [...] Pa lopov, lopov, boga ti ludog, pa to je vrhunac društvene ljestvice, vrhunac jer ti to znači - ma jest, on*

¹⁶ Str. 131.

¹⁷ Str. 126.

¹⁸ Str. 126.

¹⁹ Str. 126.

²⁰ Str. 122.

je lopov, nema što, ali kapa dolje.²¹ Sganarelle oblikuje teoriju donjuanizama: *Ako ja, nagnan zlom kobi i uzavrelom krvi koja ne poznaje ni rase ni klase ni nacionalnosti, ikad pomislim na drugu ženu, znaj da ću uvijek uz tu drugu ženu, pomisliti i na tebe, i da ćeš ti, bio ja gdje bio, i bio kakav bio, ti ćeš uvijek biti uza me, jer u tebi ima nešto tako moćno, tako široko, i sveobuhvatno da na kraju krajeva sve ispadate jednake, prva kao i posljednja, i baš u tome i jest vaša snaga, jer vas čovjek uvijek nalazi jednake i nepromijenjive, a to je ono što nas tako nemilice ubija i zatupljuje. Dakle, budi ponosna, jer ti si vječna...*²² Živopisni Sganarelleov nagovor dinamizira komad u duhovitim i komičnim verbalnim referencijama, kadšto i u parodijama onodobnog političkog žargona, kao što se vidi na početku tog citata. Moćnom riječju on je u stanju kod žena iskupiti svoju prevrtljivost, čak parafrazom, vidjesmo, glose o vječnoj ženstvenosti, utjelovljenoj u pojedinki; sve to je, držim, Ivančeva dobitna kombinacija. Za razliku od Tirsa i Molièrea, ova donjuanijada nema izrazitih komičnih situacija (u Francuza i farsičnih) za ugodu gledateljima, ali posjeduje vrlo darovitu dijalošku elokvenciju i protočnost prizora zaslugom upravo Sganarelleova fenomena. Taj je lik u Ivanca preuzeo dio Don Juanovih razvikanih karakteristika, ali je, usporedice, očuvao i dio onih što pripadaju protagonistovu sluzi u Tirsa i Molièrea. Dodatna Ivančeva eksplikacija Sganarelleove osobnosti čini mi se odveć literarnom: tj. potkraj drame otkrivamo da je on zapravo Don Juanov brat (je li to ustupak anagorizi?) po ocu, da ga potiče bratska zavist i suparništvo, pa i kompleks, što nije plemić.²³ Iz toga bi proistekla i njegova pobuna: *Jer si ti uvijek... jer si ti uvijek radio ono što sam ja želio da učinim!* odgovara Sganarelle na Don Juanov upit zašto ga mrzi.²⁴

Na toj razini doradbe, naime, pozvana je u pomoć moderna psihologija da interpretira pradavni motiv bratskog rivaliteta, a auktor istodobno zadržava kod Sganarellea tipske neke značajke sluge, koje ima Molièreev istoimeni lik i Tirsov Catalinón. Don Juan ga koristi kao teklića,²⁵ izražava se u poslovicama i gnomskim rečenicama, istina po retoričkoj crti bliže M. Držiću nego Molièreeu i Tirsu (*Jer svi znaju da ima stvari koje svi znaju, pa prema tome nema smisla govoriti nešto što svi znaju...*²⁶), nastoji opametiti gospodara u čestim samostalnim razgovorima. Zanimljivo je da se Ivančev Sganarelle u jednomu takvom razgovoru deklarira za kukavice: *Otkad je sramota biti kukavica? Da nema nas kukavica, tko bi vama hrabrima grobove kopao?*²⁷ Zanimljivo zbog toga što Tirsov Catalinón višekratno očituje to svojstvo, pače ga Don Juan Tenorio ismijava i grdi zbog nedostatka hrabrosti i plašljivosti. Navodim podudarni podatak iz Molièrea: *Kuga te drzovita! Prekrij bar svoj kukavičluk pristojnijim velom!*²⁸ Podudarnost je između Ivanca i Molièrea, i to egzaktna, kad njegov Sganarelle u prepirci s Krčmarom navodi aksiom: *Kad je i tebe, k vragu, razumna i pametna čovjeka, i tebe koji točno znaš da je dva puta dva četiri, a sve*

²¹ Str. 124, 127.

²² Str. 124.

²³ Str. 137.

²⁴ Str. 142.

²⁵ Str. 133.

²⁶ Str. 130.

²⁷ Str. 135.

²⁸ Molière: *Don Juan, škrtac*, Zora, Zagreb 1950, str. 53. Citiram po Ivšićevu prijevodu, koji također ulazi u hrvatsko donjuanističko naslijeđe.

ostalo, čuješ li me samo pričam ti priču.²⁹ U francuskoj se komediji spore Don Juan i Sganarelle, pa Don Juan, što se tiče vjerovanja, kliče: *Ja vjerujem da je dva i dva četiri!*³⁰

Kroz takve silnice, razgradnje i dogradnje mita u njegovim općim ili okvirnim koordinatama, ostvaruje se Ivančev dramaturški individualitet i auktorski rukopis, koji se, naravno, oblikovao i na senzibilitetu vremena. A vrijeme, kad je praizvedena ova romantična igra o sumornom, pa i tragičnom don Juanu³¹ u Zagrebačkomu dramskom kazalištu u znaku je, kako bilježi povjesnik hrvatskog kazališta,³² noviteta iz suvremne svjetske dramatičke (Williamsa, Ionescoa, Becketta), pa dramatik početnik, razumljivo, osluškuje novi scenski stil. Naći ćemo i u Ivanca odjeke Ionescova tupa dijaloga, Beckettove rugobne estetike,³³ proustovskih intonacija, još uvijek u modi kod zagrebačkih bel-esprića. No, takva su opća mjesta gotovo neizbježiva cilja li se na živo općinstvo, na izravan dodir s njim u atmosferi zagrebačkog teatra iz 1960, 1961. Danas, dok čitamo *Odmor za umorne jahače ili don Juanov osmijeh*, razaznajemo ih tek kao privjesak tradiciji svjetske dramaturgije novijeg doba, a mladom auktoru možemo uistinu potvrditi talent u smionom pokušaju da na vlastit način tumači višestoljetnu temu europskoga kazališta i književnosti.

To je razlogom, kakvoća dramskog teatra, što je Ivančev *Don Juan* višekratno izvoden u hrvatskim kazalištima. Postavio ga je Božidar Violać u zagrebačkom *Teatru itd.* godine 1975. usporedice s Molièreovim *Don Juanom* i u suradnji s auktorom, koji je definitivnu verziju komada načinio tijekom rada u toj predstavi.³⁴ Kako je Ivica Ivanac bio kazališni čovjek (neko je vrijeme ravnao dramom Hrvatskoga narodnog kazališta), imao je, čini se, pravo povjerenje u redatelja Boška Violaća, koji mu je režirao i dramu *Julija* godine 1965, a usporedbom dviju objavljenih verzija dohodi se do zaključka da je druga u odnosu na prvoobjavljenu doživjela nekoliko logičnih sažimanja, pokraćenja i time poprimila zgusnutiji tijek. Nadalje, Ivančev komad dvaput je glumljen kao ispitna predstava na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti, što upućuje na njegovu sceničnost i poticajnost, a uoči rata s njim je osječko Hrvatsko narodno kazalište postiglo vrijedan uspjeh (1989). Ovaj *post-scriptum* završimo konstatacijom da je legenda o Don Juanu poput ostalih europskih vječnih tema imala odražaja u hrvatskoj književnosti, štoviše, ishodište je jedne od najtrajnijih drama iz glumišta nam druge polovine ovog stoljeća.

²⁹ Str. 130.

³⁰ O. c. (bilješka 28), str. 43.

³¹ I. Hergešić: o.c. (bilješka 10), str. 205.

³² Nikola Batušić: *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb 1978, str. 489.

³³ U drugoj verziji (str. 131) izbačeno je iz Sganarelleova dijaloga s Krčmaricom 25 redaka iz prve (str. 37-38), gdje je gospodovala pomodna retorika o poziciji čovjeka u svemiru, pa, među ostalim i ovo: *Ljudi stanuju u smetlarskim kantama ili kromanjskim im pećinama, po kojima huje stravični jauci šupljih lubanja što ih kao daleku jeku raznosi vjetar ustajalih vjekova kada njiše promašene ljudske sudbine kao zaboravljene paučinaste mrežice izatkane od bola i patnje...*

³⁴ *Tekst Odmora za umorne jahače, koji objavljujemo u ovom broju Prologa, nastao je u suradnji i zajedničkoj redakciji autora i redatelja Božidara Violaća, kao i cjelokupnog glumačkog ansambla, koji je spremio ovu dramu za Teatar itd., "Prolog", 25, str. 122. Zahvaljujući godine Violaću, koji mi je ljubazno dao na uvidaj redateljsku knjigu, mogao sam uvidjeti da je suradnja između auktora i redatelja bila živa, te da se stanovite dionice teksta, što ih je redatelj križao, ne pojavljuju u konačnoj, po auktoru odobrenoj verziji.*

RIJEČ I ZNAK U SCENSKOJ PRILAGODBI MARINKOVIĆEVA ZAGRLJAJA

Novela *Zagrljaj* Ranka Marinkovića, kao izvorni pripovjedni tekst, i Violićeva ispisana scenska prilagodba novele kao intertekstualna znakovitost ukupne umjetnine (*Gesamtkunstwerka*) riječi, gestike, mimike, slike, zvuka, predmetom su proučavanja u ovom radu.

Nazočni Marinkovićev smještaj težišta novele - prema vizualnomu opažaju svijeta - u tvorbi je označiteljskog lanca kombinatorike. Igra intertekstualnošću kao ludička gradba kodova preuzetih iz povijesti kulture (primjerice Nietzsche, Pirandello), na koje se oslanja primatelj visoke književnosti, ali istodobno i kodova na koje se oslanja primatelj supkulture i masovnih medija (primjerice pučki teatar ulice, cirkus, melodrama nijemog filma sa znakovitošću Chaplina) u središnjici je ove raščlambe, kako izvornika tako i scenske prilagodbe.

Spoznajna teorijska moć, djelotvorna praktična moć i stvarateljska tvorbeno poetična moć, *Život i Oblik*, *Kultura*, samo su igračke kojima čovjek tješi svoje postojanje, kako bi igrom nadoknadio gubitak privida što mu je otela spoznaja beznada i igra slučajnosti iz koje je potekao. Čisto dionizijevsko bi bilo nepodnošljivo čovjeku i ono se razvedrava u apolonskim oblikovnim mogućnostima ili se banalizira u pitanju izvornosti. Patos ili ironija. Rastvorba stvarnog i uskrснуće raskidanog Dioniza. Za Marinkovića je vrhunsko glazbalo homo ludensa umijeće tvorbe i tvorba umijeća u suglasju s poetikom i teatralizacijom života igrane stranice pripovjednog teksta.

*Samo čovjek tako duboko pati,
te je morao izmisliti smijeh.*
(Friedrich Nietzsche)

Scenska prilagodba Marinkovićeve novele *Zagrljaj*¹ po riječima je autora Božidara Violaća očitovala svojevrсну *otvorenu formu* uprizorenja,² potaknutu predodžbom pisanja. Ulogu je mitskog toposa zadobio topos nenapisane/napisane stranice novele.

Pripovjedni tijek novele, kao statičan trenutak, treba osmisliti zbivanjem. Zatvoreni svijet pitanja - kako pisac stvara? koliko zbilje sadrži umjetnost? koliko zbilje sadrži život? - čini integralnost ovog djela. Treba li odgovor tražiti u naslovu *Zagrljaj* koji sjedinjuje taj krug pitanja kao prividne skladnosti ili u želji izlaska iz tog kruga.

U dramatičnom poprištu borbe između dviju polaznih točaka - što pisati? i kako pisati? - posljedak nazočne Marinkovićeve teatralnosti, kako ju je u svojoj autorskoj prilagodbi postavio Božidar Violać, nadaje se kao groteskno-ironični okvir supostojanja i suprotstavljanja dviju pretpostavki - prve: stvarnost svojom deziluzionirajućom sirovošću isključuje teatar, i druge: stvarnost neizbježno lovi u "mišolovku" arhetipske dramske situacije. Glede nazočnog ironija postaje ključ dekonstrukcije ogoljelog postupka na križštima privida zbilje i zbilje privida.

*STVARNOST se rastvara pred tobom kao lepeza: prošetaj pogledom uokolo, svi viču iz gledališta mene, mene! Misli se da je to šala što ti kaniš učiniti. U tebe je pogled mesarski: biraš ovna za žrtvenik UMJETNOSTI.*³

Izvanjski svijet nigdje nije toliko uzbudljiv kao u piščevu oku, ali, nigdje nije toliko bremenit težinom kao u njegovu duhu. U vječnoj drami, njega kao subjekta i izvanjskog svijeta kao objekta, sama stvarnost postaje žrtva koju treba zaustaviti i učvrstiti u umjetničkom djelu. Stvarni svijet, vizualan i opipljiv, krije ono što se ne vidi i što se osjećajno i misaono doživljava ili naslućuje: postaje poprište drame zbivanja na prostoru prazne stranice papira između dvojbe koju izaziva Crna Mrlja tinte i nesigurnosti stvarnosti u liku Žandara, i teatralni mrak koji se kao zastor prije zastora spušta na "mišolovku" bijelog papira.

Oblio me bijesni val neispisane tinte, nepretočene u svjetlost i sjaj riječi, u munje govora, i zapljusnuo mi oči, izbrisao vid spužvom mraka. Osljjepljen kao Samson zagrljo sam stupove svoje tame: strah i smrt. Ona je tu, u mojim utrnulim rukama, u autorskom bolu mojih zglobova... Namiren je tebi sumnjičavom, tebi prestrašenom od Crne Mrlje, tebi što se sklanjaš po brijačnicama, i prisluškuješ šjor - Bepa... Ja je više ne mogu napisati, preda mnom je ocean mraka i beskrajna noć...

*(Žandar i Pisac u zagrljaju polagano tonu u mrak).*⁴

¹ Usp. Božidar Violać: *Scenska adaptacija Zagrljaja*, "Scena", br. 2-3, Novi Sad, 1974, str. 230-252.

² Violaćevu scensku prilagodbu Marinkovićeve *Zagrljaja* valjalo bi prisposoditi kazališnoj predstavi; Dramsko kazalište Gavella, Zagreb; premijera: 11. siječanj 1974, scenska prilagodba Božidara Violaća, redatelj Božidar Violać, scenografija Miše Račić, kostimografija Jasna Novak.

³ Božidar Violać, *ibid.*, str. 231.

⁴ Božidar Violać, *ibid.*, str. 252.

Prisutnost je Marinkovićeve iskaza: *Ideje me malo okupiraju. Ideje dolaze. Dolaze ljudi, iz lica. No treba, dakako najprije stvoriti lica. I to je, u stvari, problem pisanja - stvoriti čovjeka riječima.*⁵

U suglasju s Marinkovićem, Violać donosi likove nasuprot idejama, čovjeka stvorena riječima u dinamičnom prostoru, način na koji se riječ na pozornici preobražava u tjelesnost, a gdje je autor samo motritelj.

Stvarnost izaziva pisca - stvaratelja. Začinje s njom dijalog da bi otkrio zagonetku tvorbe u kojoj postaje svjestan svoje moći, ali i nemoći, pred praznom stranicom papira u slikanju života stvarnosti, ali i uzmicanja pred njom, gdje i smrt može postati izvor novih pokušaja i mogućnosti, ali i njezin uvid u nemogućnost izražavanja.

*Zar me nije nesreća što ti postojiš gurnula u ovu krajnju, najveću nesreću, te moram tu umrijeti s tobom, zato što ti ne mogu vjerovati? Plašio si mi maštu, razgonio i proždirao rečenice još dok su se radale u glavi, tražio mi sve izvore misli... Mašta mi se šuljala podvita repa, dok si se ti šepurio po svijetu, bježala od tebe, od onoga što ti doista jesi i što se dešava zbog tebe, i sklanjala se po brijačnicama, po trafikama, motala se oko nogu smiješnim starcima, čudacima, prosjacima, prosjačica i krala komadiće života na rubu stvarnosti, ali ovo tu, ovo ovako... u posljednjem zagrljaju - nije mogla smisliti...*⁶

Što se smatra životom u toj stvaralačkoj igri može postati privid, a piščevo djelo postaje stvarnost, te stvarni život u izlaznoj točki postaje žrtva jer napušta svoje prirodno postojanje. Ono što je u umjetničkom djelu nazočno, jače i potresnije na nas djeluje nego kad se doživi izvan umjetničkog ustrojstva u živoj i izravnoj zbilji - to je priča u *Zagrljaju* o Lopovu i Đini i Žandaru koji doživljava tu priču.

*PISAC: /.../ Takav si ti. Ubio bi me zbog ovoga tu što nije izmišljeno. Cmizdriš nad izmišljotinama, a zbog onog što se dešava ubijaš. Izmišljena čovjeka, lopova, oplakuješ, mada si žandar, a živa čovjeka koji ti je izmislio lopova i Đinu i priču što je izmamila dvije ljudske suze iz krokodila, ti bi toga čovjeka "k'o psa"...*⁷

Violać preko Marinkovićeve izvorna teksta ironijski depatetizira i desakralizira križište zbilje i umjetnosti u odnosu na piščevu autopoetiku, ispunjavajući kazališne daske u doslovnom predmetno-tjelesnom smislu nedostatnošću likova - lutaka. Rabeći njegov tekst o Pirandellu⁸ izravno ga upotrebljava u svojoj preradbi u *neprestanom prelaženju iz jedne kvalitete u drugu kvalitetu, iz burleske u grotesku, iz lirsko-emocionalnih kompleksa u čistu hladnu refleksiju; neobična pokretnost i kolebanje između plača i smijeha, okrutnosti i samilosti, između bijesa i blagosti, zločina i pokajanja...* U toj perverznoj analizi ličnost se raspada u maske, život se rasipa u uloge: *čovjek glumi nekog simboličkog sebe uvjeren u autentičnost svoje ličnosti, u spontanitet svojih postupaka, međutim, on je bijedna marioneta koja sudjeluje u radu mehanizma kome se savršeno podvrgava.* Primjerice nazočni Violaćevi "likovi":

Financ, šjor Bepo, šjor Bernardo. Financ je naslonjen leđima na lijevi portal i drži u ruci podebelu knjigu koja čita. Šjor Bepo sjedi na stolici u dubini scene. Među nogama

⁵ Ranko Marinković: *Dramaturgija riječi, Geste i grimase*, GZH, Zagreb, 1982, str. 138-156.

⁶ Božidar Violać, *ibid.*, str. 251.

⁷ Božidar Violać, *ibid.*, str. 251.

⁸ Ranko Marinković: *Pirandellov Henrik IV, Geste i grimase*, *ibid.*, str. 93, str. 97.

drži štap, a ruke je naslonio na njegovu ručku. Šjor Bernardo stoji pred desnim portalom i drži britvu u desnoj, a daščicu s komadom nategnutog kajša u lijevoj ruci...⁹ ... dobili su u piščevu komentaru, odnosno kroz lik njegova Dvojnika - zamišljenog "alter ega" i u liku Žandara, oznaku na razini vlastitog postojanja, Pisca i njegova djela.

Pisac - autor ujedno je i komentator koji ogoljuje svoje postupke i otimlje za priču, između različitih pripovjedača, otvorenost ironije za mogućnost ludičkog dešifriranje alegorijske kombinatorike djela.¹⁰ Autor preko prazne stranice ulazi u prostor i vrijeme proze kao jedan od likova da bi dao teatralnost stvarnosti i time već upućuje na pozornicu kao na izvorno mjesto svoje geneze. Prostorna situacija u Violicevoj autorskoj prilagodbi postaje okvirom u kome će se odvijati dramska radnja. Dramski prostor je nedvojivi dvojniki likova. Umjesto prostora praznog papira ukazuje se praznina prostora koja sad postaje poprištem piščeve borbe.

*Pozornica je prazna, omeđena crnim zavjesama... Kad progovori, Pisac će se obratiti svojem Dvojniku. Taj se njegov imaginarni alter ego nalazi u gledalištu i Pisac će po volji mijenjati njegovo zamišljeno mjesto. Jednako će postupati i Žandar kada se kasnije bude u svojim monolozima obraćao Piscu. Za Žandara također postoji konkretna piščeva osoba na pozornici, kao i zamišljeni Piščev Dvojniki u gledalištu. Ovaj je princip Piščeve podvojene osobe temeljna pretpostavka za scensko izvođenje - Zagrljaja.*¹¹

Likovi postaju glumci. Nalazimo li se u drami ili u stvarnosti? Gledati očima pisca? Lica ili glumca? Gledati očima gledateljstva? Kako promotriti ove likove, glume li oni glumu, predstavljaju li svojim odnosima dramu u drami gdje se izmišljena stvarnost pojedinih likova miješa s relativnom stvarnošću Pisca i Glumca. Oni se slobodno kreću u svakom od svjetova piščeve mašte i navode nas shvatiti značenje jedinstvenog zbivanja, jer drama djeluje zahvaljujući prividu koji pruža vjerojatnost glede mogućnosti nečeg što svi znaju da je nestvarno. Ono je što smatramo životom - privid, a umjetnost - sama zbilja!

Violiceva se autorska scenska prilagodba ispisuje na način Pirandella.

*Sjedi šjor Keko na vratima i zagledao se kao ovan. Da li uz to što misli, ne zna se. No da gleda, zna se po tome što su mu oči otvorene. Da li što vidi, ni to se ne zna. On sjedi na vratima kao lice koje čeka svog autora...*¹²

Pirandellova je naslovljena parabola *Così è (se vi pare)* - Tako je (ako vam se čini) u Marinkoviću i Violici u ulozi ustrojstva intertekstualnog dočitavanja relativizma ličnosti i stvarnosti, koju ličnost prihvaća kao zbilju dok je ona za sve ostale iluzija,¹³ u mogućnosti živjeti i gledati sebe u aktu života, glumiti i motriti sebe u svojoj ulozi, i biti svjestan svoje maske, svoje unaprijed određene igre,¹⁴ u potrazi pirandellovskih likova za autorom.

⁹ Božidar Violić, *ibid.*, str. 231.

¹⁰ Usp. Ranko Marinković: *Instrumentarij kombinatorike, Dramaturgija riječi*, *ibid.*, str. 138-142.

¹¹ Božidar Violić, *ibid.*, str. 230.

¹² Božidar Violić, *ibid.*, str. 23.

¹³ Ranko Marinković: *Pirandellov Henrik IV*, *ibid.*, str. 93.

¹⁴ Ranko Marinković: *Luigi Pirandello: Večeras improviziramo*, *ibid.*, str. 98.

Destrukcija diskurza parodijom uspostavlja ironični suodnos između zbilje i privida, dvojbu u izvornost, moć ruganja vlastitoj skepsi. Ironijska je višesmislenost prožeta počelom grotesknog. *I doista smijeh je Pirandellov oblik patnje, neka mučna grimasa, karikatura smijanja na granici očajanja, suza što je zasjala u oku ismijehujući samu sebe. Tu je nastala pirandelovska groteska.*¹⁵

Čovjek, kako ga Marinković, a time i Violać motri, nije uzvišeno tragično biće, već cerebralni dvonožac u prašini svakodnevnog postojanja. Marinković će reći:

*Čovjekova egzistencija može izgledati smiješna kad se motri s distance, ali kad pridete bliže i vidite izbezumljeno lice uplašena bića, to više nije smiješno... Ali, ako kleknemo pokraj takvog jadnog bića i skupa s njime plačemo, ne možemo praviti literaturu...*¹⁶ Ovakvomu motritelju čovjek jest, dakle, smiješan, ali ne u optici nekakve istine koja mu sudi, nego u svojoj izvornoj nespretnosti i nesviknutosti na život koje motriteljeva ironijska analitičnost ispituje i raščlanjuje. Ukinuće tragedije skepsom i ogoljeli postupak u priči o Đini i Lopovu u pantomimskoj stilizaciji nijemog filma donosi grotesku u slici lopova - *džepara koji je sam sebi ukrao sreću i suze Žandara*. Groteska nasuprot melodrami, "mundus inversus" tragedije postavljen u tjesne okvire.

3. SLIKA

(Kino. Đina i Lopov sjedaju na dvije stolice u kinu i promatraju film na zamišljenom ekranu pred njima. Reagiraju zajednički na najrazličitije prizore.)

PISAC: Uveče bi odlazili u kino, jedno drugome stiskali ruke u mraku, ljubili se, pa čak i skupa plakali ako je film bio tužan, a poslije kina on bi je otpratio kući...

4. SLIKA

*(Ulica. Đina i Lopov dugo se opraštaju; zagrljaji i poljupci... i dugo se s njom opraštao, ljubio je, grlio, šaptao joj nježne riječi kao da se zauvijek od nje rastaje. Zatim bi, dobacujući joj rukom posljednje poljupce...)*¹⁷

U vremenu parodije i skepse, dvojbe u izvornost, Violać rabi zasadu dekonstrukcije, razbijajući opsjenu pozornice. Pirandellov je obrat u tom da ono što smatramo životom predstavlja privid, a prava je zbilja, za njega, umjetnost: donosi zasadu - ako je svijet privid, igra ili teatar, onda se svijet i teatar mogu miješati, jer je istina u jednom ili u drugom podjednako uvjetna. Glede bi potonjeg značilo da je istina dogovorna i upola lažna. Ako se život na pozornici prihvaća kao konvencija, tada je bjelodano da sam Pisac Violaćeva autorskog teksta skreće pozornost na konvencije unutar djela, rušeći spremnost gledateljstva u prihvaćanju slike varkekrivotvorine. Primjerice, priča se iz novele o Đini i Lopovu u scenskom prostoru pojavljuje kao oponašanje pantomime koja u pokretu dobiva znakovni govor, metodologijskom matricom filmske vrpce nijemog filma, chaplinovske montaže i supkulturnog kazališta - cirkusa.

¹⁵ Ranko Marinković: *Pirandello: Što je istina?*, ibid., str. 91.

¹⁶ Ranko Marinković: *Dramaturgija riječi*, ibid., str. 138.

¹⁷ Božidar Violać, ibid., str. 249.

(U dnu scene, u crnim zastorima što zatvaraju i omeđuju igrači prostor, otvara se bijeli pačetroviniasti izrez - u obliku kino-ekrana. U tom prostoru - na bijeloj pozadini, ovičenoj crnim okvirom od zavjesa - izvodi se pantomima u stilu nijemog filma. Tekst što ga pisac govori Žandaru, biti će ujedno i komentar pantomimskoj radnji. Pantomima je popraćena prigušenom muzikom na klaviru iz doba "čarlstona".)¹⁸

Violićeve didaskalije nisu samo poetski komentari uz scensko zbivanje, one očituju neku vrstu tekstualnog sinkretizma, svojevrсни model Gesamtkunstwerka i ludičko dešifriranje alegorijske kombinatorike djela. Relativnost značenja i nestabilnost smisla vlastitih proizvoda i cjelokupne stvarnosti u kojoj živimo nameće razne krabulje, uloge stanja, pokrete u križištu Pirandella i Chaplina, u kojoj se naša izvornost bori s teatralnošću naših načina postojanja.

Oprečni stožer zbilje i privida u Violićevoj scenskoj autorskoj prilagodbi Marinkovićeve *Zagrljaja* u znakovitosti je intermedijalnosti. Otuda i likovi marginalaca s rubnih mjesta, alternativni tekst supkulture u priči - pantomima s ulice, chaplinovski model nijemog filma. *Charlie je uvijek nevin kao predmet, kao lutka koja strada uslijed bezobzirne determiniranosti prostora i bezdušnog mehanizma društva. Za njim neprestano jure policajci, prijete mu zvižduci i pendreci, progoni ga užasan vrisak policijske sirene ... On je lafontainovski cvrčak (bezbržni pjesnik) u malograđanskom mravljem svijetu..., gdje fantazija predstavlja zločin... Charlie sam ... smiješi se rastreseno i drveno, samozatajno i usiljeno, smijehom čovjeka koji sakriva žalost. Ta sordinantna tuga, diskretna i jedva čujna kao sentimentalna svirka violine u orkestru, koji groteskno gestikulira drastičnim tonovima, kao da nastoji tom poplavom kakofonije prekriti onaj topli i neposredni glas što plače duboko u srcu nesretna čovjeka...*¹⁹

Chaplinovski model u stiliziranoj karakterizaciji likova po mjeri svoje uloge podastire tragičan pogled iznutra, a kao *problem se rodio, upravo u pomičnoj slici kinematografije i u njoj narastao do problema integralne umjetnosti, u kojoj se svi umjetnički izrazi slijevaju u jedinstvene poetske istine...*²⁰

Kao ukupni, totalni tekst, koji ujedinjuje riječ, zvuk, sliku i pokret, miješanje žanrova i stilova, prinosi montažnim postupkom pridodavanja jednog teksta drugomu ili ih premješta iz njihova konteksta da bi ih premontirao kao označitelje u novom kontekstu. Za Violića, koji rabi Marinkovića, film je *univerzalna vizualna lektira, slikovita knjiga znanosti i poezije, pisana osjetilnim jezikom prirode i čitljiva za svako oko.*²¹

Skepsom ukinuta tragedija u ironijskoj gesti groteske u slici je melodrame pantomimske priče o Đini i Lopovu. Patos ili ironija koja nagoni na smijeh! Zamjena mjesta. Potonje vodi ukinuću melodrame groteskom i karnevalesknošću supkulture koja depatetizira tragičnost neveselim očima klauna. Smijeh koji se rađa iza klaunove maske čiji je svršetak u nijemoj grimasi. *Gledaju lice klauna: sve je na njemu artificijelno, stilizirano, propisano po već banalnim kanonima klaunerije, smišljeno da nas zabavi i nasmije. Samo oči klauna su nepropisane, ozbiljne, duboko i rekao bih potresno nevesele. Kao da žele opravdati svoju iscerenu njušku, kao da se ispričavaju*

¹⁸ Božidar Violić, *ibid.*, str. 249.

¹⁹ Ranko Marinković: *O mehanici i poetici filma*, *ibid.*, str. 178.

²⁰ Ranko Marinković: *O mehanici i poetici filma*, *ibid.*, str. 180.

²¹ Ranko Marinković: *O mehanici i poetici filma*, *ibid.*, str. 181.

za gorku šalu koju izvodimo sa životom. Gledajte klaunovo namazano lice u drastičnim kontrastima crvenog i bijelog, žutog i zelenog, s kuglom umjesto nosa, s ustima od uha do uha, a zatim gledajte i njegove oči koje se ne mogu premazati, oči nevesele, mudre, koje se ne smiju, koje ne sudjeluju u lakrdiji lica... Što ćete vidjeti?²²

Mozaik je već složen, jer tamo gdje priča Violićeve autorske scenske prilagodbe završava, zapravo kao i u Marinkovića - tek započinje. Uvjetni je Violićev Prolog Žandara²³ u znakovitosti prošlog i uvjetni je Violićev Epilog Pisca²⁴ u znakovitosti budućeg prostora igrane stranice. Početak je svršetak, a svršetak je početak: mogućnost ispisivanja zemaljskog kruga perom.²⁵ "Flash back" filmske montaže u kombinatorici označiteljskog zorno nam prinosi ogoljeli postupak spoznaje: čisto dionizijevsko bilo bi nepodnošljivo čovjeku, ali u isto vrijeme kao takvo više se ne može razvedravati u apolonskom obliku i preostaje mu ironična "banalizacija", privid tragičnog koji dopušta igru doživjeti poput zbilje. Proživljeni će trenuci nestati, neuhvatljivi, u nepovrat, a zbiljnost će im i smisenost dati tek napisani novi *Zagrljaj*. Junak Violićeve *Zagrljaja* nije ni Pisac ni Žandar, ni priča o Đini i Lopovu, nego samo Život - Stvarnost u ludičkoj igri riječi - izraza, lica stvorenih riječima, preobraženih u tjelesnost.

*Spuštamo zastor preko svoje oštromne analize u momentu kada počinjemo mrziti,*²⁶ napisat će Marinković, a Violić će se oglasiti didaskalijom.²⁷

Žandar i Pisac u zagrljaju polagano tonu u mrak.

Zastor prije zastora koji se spušta na "mišolovku" bijelog papira. I posljednje paradoksalno iznenađenje alegorije kao ustrojstvene zasade u zatvorenoj četvorini kruga kao tragično-ironičnoj poetici prostora napisane/nenapisane stranice *Zagrljaja* Violićeve scenske prilagodbe - Pisac i Žandar kao poetolozi nasuprot Životu kao Stvarnosti. Bjelodano je da projicirano osvjetljava i onoga koji projicira.

PRILOG I.

TRI KRUGA CARIĆEVE DRAMATURGIJE DRAMATIZACIJA NOVELE RANKA MARINKOVIĆA *ZAGRLJAJ*²⁸

U redateljskoj bilježnici naslovljenoj *U potrazi za scenskim znakom* Marin Carić će izrijekom upozoriti:

²² Ranko Marinković: *Povodom gorke šale koju izvodimo nad životom, Mali svemir bez svrhe, Nevesele oči klauna*, ibid., str. 147.

²³ Božidar Violić, ibid., str. 230.

²⁴ Božidar Violić, ibid., str. 252.

²⁵ Usp. Bruno Popović: *Zemaljski krug perom u knjizi Ranko Marinković, Nevesele oči klauna*, ibid., str. 237-265.

²⁶ Ranko Marinković: *1.000.000 muka Valentina Katajeva i o tome kako se smijemo, Geste i grimase*, ibid., str. 131.

²⁷ Božidar Violić, ibid., str. 252.

²⁸ Usp. Marin Carić: *Dramatizacija novele Zagrljaj Ranka Marinkovića*, Narodno pozorište Sarajevo, premijera 15.6.1976. Susretljivošću redatelja predstave Marina Carića dobila sam potrebitu građu i dokumentaciju.

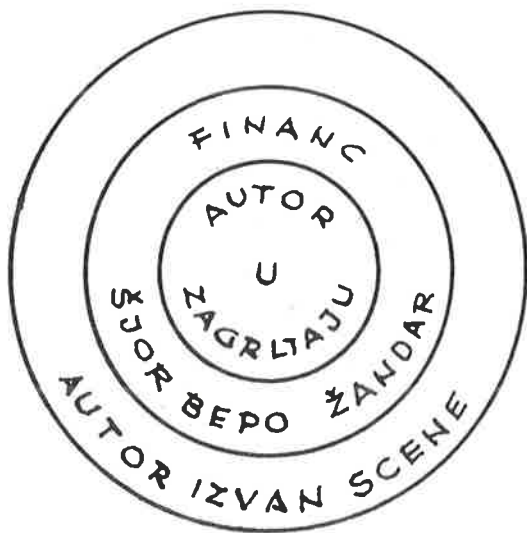
Ne vjerujem u pravila, već pokušavam ustanoviti sistem za jednu određenu predstavu. U Marinkovićevoj noveli, koja je stalno u pretapanju zbilje i mašte, realnosti i fikcije, STVARNOSTI I UMJETNOSTI, usporedno djelovanje likova i funkcija moguće je i potrebno. Teatar je mjesto komunikacije... I mi tragamo. Pri tome je svako racionaliziranje (poput ovih bilješki) nedovoljno i, zapravo, usputno. Srž scenske avanture ostaje i dalje - intuicija.

Kako je Marinkovićevo novela *Zagrljaj* poetska inačica ideje o nedokučivosti krajnje istine i neiscrpljena paradoksalnost višeznačnosti ljudske zbilje, viđenost, doživljenost i prosudba stvari je subjektivna i nameće različite višeglasne projekcije istih zbivanja i situacija. Ironično relativiziranje spoznaje uvjetuje različita motrišta u kojima je svako ljudsko biće zatvoreno u svoj poseban krug iz kojeg se nadaje tragičan pogled iznutra.

Carićevo je ishodište u dramatizaciji novele *Zagrljaj* spoj tri kruga situacija u kojima se nalaze glavna lica novele. Cjelina krugova prisposobom i međusobnom dopunom nesuglasnih i oprečnih svjedočanstava upućuje na relativnost istine i višeznačnost zbilje, iza kojih ostaje superiorni osmijeh upućen ljudskoj nedostatnosti spoznaje i neznanju.

Marinkovićevo ukinuće razlike između zbilje i privida Carić će u redateljskoj bilježnici označiti riječima:

Mašta gradi svoj svijet iz fragmenata realnosti. Poput sna ustanovljava slobodne i nove odnose; scenskom pjesničkom slobodom gradi Novu realnost.





Ranko Marinković: *Zagrljaj*. Dramatizirao Marin Carić. Premijera održana u Narodnom pozorištu, Sarajevo, 28. lipnja 1976.

Kako ulomke zbilje uobličiti u nove svjetove, u kojima zakone određuje autor? Cjelokupan svijet nadaje se kao građa i stvarateljska tvorbena moć. Carićeva je dramaturgija slijedila Marinkovićevu potragu za temom koju treba oblikovati. Umjetnik je svjestan vlastite nemoći do kraja provesti svoj projekt oblikovanja stvarnosti i novela završava opisom zagrljaja između Žandara, lika iz novele, i Pisca koji piše o njemu. S druge strane, život, iako netrpeljiv prema umjetnosti kao lažnom odsliku stvarnosti, ne uspijeva se oduprijeti umjetnosti. Marinkovićevu osnovnu ideju novele Carić ispisuje scenskim jezikom kroz tri kruga. U prvom je lik Pisca, uokviren prostorom svoje sobe, pred nemogućnošću oblikovanja teme. Izlazak na ulicu u svakodnevni život malih ljudi je konačan povod njegovome stvaralačkom činu. Tu počinje Carićev drugi krug dramaturgije u kome Pisac stvara tri simultane radnje: prvu o Financu i Žandaru, koju dopunjuju likovi Trafikantica, drugu o Žandarovoj priči o Mehi i treću o Šjor Bepi i Šjor Bernardu. Treći krug dramaturgije je zagrljaj Pisca i Žandara - scenska metafora predstave. Iz potrage Pisca za temom nastaju likovi, ali i spoznaja o vlastitoj nemoći. Njezina nazočnost u Carićevu tumačenju nosi u sebi kut motrenja i paradoks ironične relativnosti stvorenih likova koji žive i dalje i ne mogu se uništiti crnom mrljom tinte!

PRILOG II.

1. *Marinković, Ranko: ZAGRLJAJ*
Scenska obradba Božidara Violića
Red. Božidar Violić. Sc. Andreja Ekl. Kost. Inge Kostinčer-Bregovac.
Premijera: 14.3.1959. Komorna pozornica HNK u Zagrebu.
2. *Marinković, Ranko: ZAGRLJAJ*
Prema prozi R. Marinkovića adaptirao Božidar Violić
Red. Božidar Violić. Sc. Miše Račić. Kost. Jasna Novak.
Premijera: 11.1.1974. Dramsko kazalište Gavella - Zagreb.
3. *Marinković, Ranko: ZAGRLJAJ*
Novelu dramatizirao Marin Carić
Red. Marin Carić. Sc. Marin Gozze. Kost. Vanja Popović. Sc. pokret Nada Kokotović.
Premijera: 15.6.1976. Narodno pozorište, Sarajevo.
Gostovanje na Splitskome ljetu 28.6.1976.
4. *Marinković, Ranko: ZAGRLJAJ*
Prolog prema noveli Zagrljaj i drugim novelama dramatizirao Fahro Konjhodžić.
Red. Fahro Konjhodžić. Sc. i kost. Boris Dogan.
Praizvedba: 17.11.1962. Komorna pozornica Studentskog centra.

ŠOLJANOVA ROMANCA O TRI LJUBAVI

U dramskom opusu Antuna Šoljana zasebno mjesto pripada *Romanci o tri ljubavi*, jedinoj njegovoj drami u stihu, blistavoj slitini autorova pjesničkog i dramskog iskustva, u kojoj se podjednako razabiru motivi i jezični postupci iz njegove poezije, kao i motivi iz drugih njegovih drama.

Romanca o tri ljubavi je svojevrsna Šoljanova pjesničko-dramska rasprava o ljubavi, smiješnoj i tjeskobnoj. U tome se ona i s tematskog motrišta razlikuje od Šoljanovih dramskih tekstova u kojima je ljubav suvremen slučaj (npr. u jednočinki *Klopka*) ili epizoda (npr. u drami *Dobre vijesti, gospo!*).

Šoljan je svojoj drami u stihu dao neobičnu generičku oznaku: sentimentalna farsa. Ali, od modela nove, *preobražene* farse - koji je svojedobno dominirao u hrvatskoj dramskoj književnosti - *Romanca* se razlikuje ponajprije svojim istančanim, pjesničkim jezikom bez grubosti i vulgarizama. I kad razotkriva sebičnost i okrutnost ljubavnika, prekomjernost koja uzrokuje njihove obmane i samoobmane, Šoljan se podsmjehuje dajući prednost humoru i komici, a ne groteski, apsurdno i satiri. Osim toga, pjesnički jezik ozbiljnog, značenjski dubljeg sloja *Romance* približava tu neobičnu farsu poetskoj drami.

Bitna osobina *Romance* je njezina polisemantičnost. Stoga je ta drama, vesela i privlačna lica a zagonetne i turobne duše, vrlo zahtjevna. Kao svako višeznačno scensko djelo, *Romanca* je teško uprizoriti, osobito ako se redatelj i glumci ne žele zadovoljiti prikazivanjem samo njezina površinskog semantičkog sloja, u kojem ona doduše može funkcionirati, ali samo kao šarmantna i manje-više nepretenciozna komedija.

Romanca o tri ljubavi praizvedena je 10. svibnja 1977. u zagrebačkom Teatru ITD,¹ iste godine objelodanjena je u časopisu "Forum",² a njezin dotjerani tekst objavljen je 1987. u Šoljanovim *Izabranim djelima*³ koja je priredio Branimir Donat.

¹ Redatelj Tomislav Radić, scenograf Drago Turina, kostimograf Ika Škomrlj, autor scenske glazbe Arsen Dedić, glumci: Mira Furlan (Gospa), Miljenka Androić (Službenica), Boris Buzančić (Vitez) i Drago Krča (Kapelan).

² Antun Šoljan: *Romanca o tri ljubavi*. "Forum", XVI, knj. XXXIV, br. 9, str. 448-492; Zagreb, rujan 1977. - Ovdje je tekst objavljen bez podnaslova, uvodna scenska uputa je opširnija, njezini dijelovi, izostavljeni kasnije u dotjeranom tekstu, sadrže autorove želje glede kostima i glazbe te priznanje da je rukopis u povodu praizvedbe preinačio zahvaljujući suradnji redatelja i glumaca.

³ Antun Šoljan: *Izabrana djela*, I. Priredio Branimir Donat. *Romanca o tri ljubavi*. Sentimentalna farsa, str. 197-243. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 174/I. Matica hrvatska, Zagreb 1987. - U ovom izdanju tekst se razlikuje od varijante u "Forumu" osobito u posljednja dva prizora.

Šoljan je *Romancom* iznenadio svoje suvremenike: stih je u tadanjoj hrvatskoj dramatici bio zapostavljen, pa se *Romanca* doimala kao prava rijetkost, a njezina ljubavna priča kao neočekivan odmak od idejnog obzorja dotadanjega Šoljanova dramskog stvaralaštva. U neku ruku, Šoljan je iznevjerio očekivanja svojih suvremenika, o čemu najbolje svjedoče recentne kritike Nikole Batušića i Zvonimira Mrkonjića.

Batušić je utvrdio da Šoljan u *Romanci o tri ljubavi* odbacuje svaku kritičku primisao o vremenu u kojem stvara, da njemu nije ni do kakva raspredanja na razini političko-filozofskoj i da je zato uzaludno u toj drami tražiti Šoljana iz *Brda*, *Galilejeva uzašašća* ili *Dioklecijanove palače*. Batušić doduše priznaje autoru da je svojim zabavnim i dopadljivim, duhovitim i podrugljivim dramoletom uspio općiniti gledateljstvo, ali postavlja sljedeće bitno pitanje: budući da se nakon predstave lako zaboravlja sve što se na pozornici zbilo, čemu to Šoljanovo majstorstvo i okretnost na peru?⁴ U svom osvrtu *Smijeh iz geometrije* Mrkonjić tvrdi da je *Romanca* vrlo malo šoljanovska zato što se ne suprotstavlja, ne buni i ne razara humorom, premda u tom igrokazu krti šoljanovski humor odjekuje slobodnije no igdje u njegovu dotadanjem djelu. Mrkonjić postavlja drugo bitno pitanje: kako uprizoriti tu *sentimentalnu farsu*, sa stajališta farse (isticanjem opreka groteskno-tragično, konkretno-apstraktno, i sl.) ili sa stajališta sentimentalnog, oslanjajući se na tekst i gradeći intenzitete na sublimaciji.⁵

Tematsku i idejnu iznimnost *Romance* relativizirao je Branko Hećimović proučavajući *Genezu i značenje Šoljanovih dramskih metafora i parabola*. Hećimović je upozorio na činjenicu da je Šoljan bijeg od očitosti vlastitoga dramskog angažmana započeo već humorom škercom *Tarampesta* i sentimentalnim škercom *Mototor*, pa je *Romanca* samo nastavak tog bijega, Šoljanovo ironičnospoznajno povlačenje u vječno aktualnu problematiku odnosa muškarca i žene, kao jedinu pouzdanu konstantu čovjekove egzistencije. Naglašavajući profinjenu nadmoć kojom se Šoljan smije, Hećimović nije propustio spomenuti misaonu komponentu *Romance* i višesmislenost njezinih ljubavnih metafora.⁶

Branimir Donat u svojoj vrijednoj studiji o književnom djelu Antuna Šoljana *Bogatstvo vrta*, također povezuje *Romancu o tri ljubavi* s *Tarampeptom* i *Mototorom*, ističući da je Šoljan nakon domišljato prikazane atrofije govora i komunikacije u tim škercima na temu ljubavnih iluzija, potražio u *Romanci* izlaz u logosu i poeziji, umijeću i umješnosti. Razmatrajući *Romancu* u sklopu kulturnih i idejnih strujanja sedamdesetih godina, Donat zaključuje da ona pokazuje kako postoje ljudske apokalipse ahistorijske po svojoj naravi, ali utoliko potresnije. Veliku pozornost Donat poklanja povezivanju topologije i tropologije *Romance* s europskim književnim i kazališnim naslijeđem, ali se na njezin humor i duhovitost, začudo, ne osvrće.⁷

⁴ Nikola Batušić: *Hrvatsko glumište. Antun Šoljan: Romanca o tri ljubavi*. "Republika", XXXIII, br. 7-8, str. 897-898; Zagreb, srpanj-kolovoz 1977.

⁵ Zvonimir Mrkonjić: *Smijeh iz geometrije*. "Prolog", IX, br. 33-34, str. 125-127; Zagreb 1977.

⁶ Branko Hećimović: *Geneza i značenje Šoljanovih dramskih metafora i parabola i Kušanovih scen-skih igara i satira*. U *Dani hvarskog kazališta*, XI.: *Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955-1975)*, Književni krug, Split 1984. (O *Romanci*:) str. 53-55.

⁷ Branimir Donat: *Bogatstvo vrta*. Studija o književnom djelu Antuna Šoljana. Durieux - Matica hrvatska - Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb 1993. (O *Romanci*:) str. 150-155. Usp. Branimir Donat: *Antun Šoljan, predgovor Izabranim djelima*, vidi bilj. 3, str. 32-33.

Kao jednu od najboljih Šoljanovih drama ocjenjuje *Romancu o tri ljubavi* Ana Lederer u svom radu *Dramski tekstovi Antuna Šoljana*. Vrlo sažeto, autorica utvrđuje da iznimnost te virtuozno napisane drame proizlazi iz njezine jezično-stilističke razine, Šoljanovih postmodernističkih intertekstualnih postupaka, njegove ironije i ludističkog poriva.⁸

Prosudbe navedenih kritičara i proučavatelja *Romance* pokazuju da se ta Šoljanova drama može s potpunim opravdanjem tumačiti na mnogo različitih načina. Premda zahtijeva pomno čitanje, ona se opire posvemašnjem otkrivanju svojih tajni pa se tom osobinom priključuje drugim Šoljanovim književnim djelima zagonetnih značenja.

U analizu Šoljanove polisemantične i žanrovski zamršene drame u stihu upuštamo se slijedeći dva njezina impulsa, farsični i poetski.

U strukturi *Romance* razaznaju se gradbeni elementi posve tradicionalnog tipa farse: u fabularni temelj ugrađena je anegdota, osobe su tipizirane, malo ih je, svega četiri; uzvišeno se sučeljava s trivijalnim (u jeziku).

Anegdotu spominje sâm Šoljan na početku uvodnih didaskalija: *Premda anegdota ove sentimentalne farse potječe iz XVII. stoljeća (Pierre de Brantome: Les vies des dames illustres), smještena je, posve površno, u vrijeme križarskih ratova. Znači, oduzevši anegdoti zbiljnost njezina vremena i osoba ("zbiljnost" je dakako pitanje povijesne vjerodostojnosti Brantomeovih Uspomena i njihova dijela Životi dičnih gospođa), Šoljan je preuzeo samo njezinu ogoljenu shemu ljubavničkog spleta. U tom smislu točan podatak o izvoru nema vrijednost scenske upute; možda znači naprosto autorovo priznanje da tu shemu nije izmislio, a možda sadrži autorovu želju da preduhitri kritičke primisli o sličnosti ljubavne situacije njegovih dramskih osoba s romantičnim quiproquoom u komediji *Cyrano de Bergerac* Edmonda Rostanda, ili pak da tu sličnost kamuflira.*

Iz doba križarskih ratova Šoljan je pak odabrao samo shemu konvencija koje ravnaju apstraktnim svijetom *Romance*. Stoga u dijalozima Šoljan ironizira *sveti rat* ponajprije kao model negativnih kolektivnih viših ciljeva. Tipološki zastupnik takvih ciljeva je osoba na sceni nenazočna ali ogovarana: vitez ratnik, lovac, prostak i predstavnik bračnih odnosa, Gospin muž i gospodar zamka/dvorca u pokrajinskoj zabiti gdje se zbiva radnja *Romance*. To je mjesto *otok mira*, isprva ljubavni locus amoenus, a potom zamka za Viteza. On je konvencionalni tip srednjovjekovnoga poželjnog ljubavnika i mladi udvorni vitez, pjesnik s lutnjom i skitnik kojemu Šoljan dodaje tipične crte svojih junaka putnika i tragača za smislom života kao jedinim ciljem. Šoljan je ljubavnicu raspolovio na dva tipa, Gospu i Službenicu. Gospa ima propisane atribute idealne žene, lijepa je, obrazovana i kreposna, pripravna na *službu ljuvenu* nosi pojas nevinosti. U drugom značenjskom sloju drame ona se pridružuje šoljanovskim likovima koji *stoje* na mjestu i sa čežnjom za jednostavnom ljudskom srećom čekaju život. Službenica je priprosta djevojka, *po naravi* podložna i svojoj gospodarici i ljubljenom muškarcu. Ali, Šoljan ne oblikuje odnos Gospe i Službenice kao sukob alegorija sublimirane i tjelesne ljubavi, naprotiv, žene su prijateljice, bliske *kao sestre*, feministički solidarne naspram muškarca. Tip starog (naj-

⁸ Ana Lederer: *Dramski tekstovi Antuna Šoljana*. "Republika", XLVIII, br. 11-12, (o *Romanci*): str. 123-124; Zagreb, studeni-prosinac 1992.

prije karikiranog a potom dobroćudnog) glupana je Kapelan, dušobrižnik i kaštelan, nemoćni čuvar materijalnih i moralnih vrijednosti, zagovornik svetog rata i jalovi vrtlar ružičnjaka ispred kapelice.

Romanca o tri ljubavi je dramalet u dva čina u kojima se nižu dijalozi mahom dviju osoba, osim razgovara troje mladih u jednom prizoru na početku i svih četiriju osoba u završnom prizoru. Vrijeme drame i ljubavi počinje u proljeće, traje kroz vruće i kratko ljeto i završava u jesen.

Fabula *Romanca* može se prepričati na više načina. Budući da slijedimo impuls farse, primijenit ćemo pritom pojmove prijevare, ucjene, kazne i žrtve.

Svi muškarci su otišli u rat pa u dvorcu samuju Gospa kojoj umjesto muža postelju griju vruće opeke, Službenica bez nade da će se ikad udati i Kapelan koji čuva ključ od Gospina pojasa nevinosti. Mlade žene priželjkuju pravo muško društvo, *vrag makar bio, glavno da je gost*; neočekivano stiže Vitez, žene ga pretjerano gostoljubivo i srdačno primaju, raspituju se što ima nova u svijetu i modi; odgovarajući ljeperječivo, Vitez je s Gospom *usrdno diskutirao*, a Službenici *lascivnostima hofirao*, i objema *zavrtio glavom*. Premda je najavio svoj skori odlazak, Vitez ipak ostaje zaljubivši se u Gospu; uporno joj po Službenici šalje ljubavne poruke i ruže koje kradom bere u Kapelanovu ružičnjaku. Od Gospe traži kompletnu a ne samo platonsku ljubav, svojom je ljubavnom patnjom ucjenjuje: ako ne popusti, skrivit će njegovu propast i smrt; čekat će je svake ponoći u svojoj ložnici, *uz lutnju pojuć*. Gospa se najprije opire u ime svoje kreposti, ne želi ipak nauditi Vitezu pa se dugo dvoumi *pasti ili ne pasti?* Zaljubljena Službenica vruće želi da njezina Gospa padne, kao da će *sama dolje ležati*; obje svoje žudnje ispovijedaju Kapelanu, tražeći savjet; zbunjen i nemoćan Kapelan predaje Gospi ključ njezina pojasa, ali je ona i nadalje neodlučna. Gospa se napokon domišlja kako zadržati voljenog muškarca: trikom, prijevarom; kako njoj Službenica nalikuje stasom i obličjem (osim toga, *u mraku su sve mačke crne, ljubavnim alatom sve su žene iste*), Gospa će Vitezu reći neka u ponoć ugasi svijeće jer je stidljiva, a u postelji će je zapravo svojim tijelom zastupati Službenica. Na tu prijevaru Službenica zdušno pristaje s uvjerenjem: *Kad zvijer je zbilja sita, teško bježi / lancem je treba vezati dok leži*.

U drugom činu žene su isprva sretne: Službenica s Vitezom provodi žarke ljubavne noći, Gospa uživa danju: Vitez pred njom kleči i ljubi njene ruke, za dugih šetnji u perivoju pjeva joj pjesme. On ne sluti da je prevaren, isprva je također sretan jer je postigao sve što je htio. Ali ubrzo sve troje stiže kazna, žene zbog prijevare, muškarca zbog ucjene. Gospa i Službenica postaju nesretne, jedna nakon besanih noći nestrpljivo čeka jutro, druga umorna danju nestrpljivo čeka noć; nakratko ih muči ljubomora, potom ih izjeda slutnja da će ih Vitez ipak napustiti. On je kažnjen preobiljem ljubavi: stalno je pospan, tetura od umora, sve je tanji, zamišljeniji, blijedi. Žene mu sebično i okrutno ne daju da se naspava, nijedna ne odustaje od svoje polovice ljubavi. Vitez, već u boležljivom stanju, halucinira, čuje i danju i noću pticu koja ga zove u daljinu, Kapelan ga uzaludno uvjerava da je to samo *fantazmagorija*. Zasićen i željan zvijezda slobode, *nepredanih putova* i novih ljubavi (*vrtu još neviđenih ruža*), Vitez sebično i okrutno odlučuje da napusti zamak. Izjahuje zagledan u daljinu, ali pospan, iscrpljen i slab ne primjećuje da je most zamka tek napola spušten, surva se u jarak i umire, žrtva svojih samoobmana. Ucviljene, Gospa i Službenica slijede svoga zajedničkog dragog (*smrt je druga polovica*

ljubavi), gutaju otrov i umiru, žrtve svojih obmana i samoobmana. Kapelan će na tri usporedna groba posaditi tri grma ruža koje će se nerazdvojno preplesti.

Šoljanov zaplet *triju ljubavi* je vrlo istančan: odnos troje ljubavnika nije banalan trokut jer Gospa i Službenica nisu suparnice, i premda je taj odnos osnovan na prijeveri, udana Gospa nije preljubnica, nego vara svog ljubavnika koji joj to nije u pravom smislu, itd. Takvu dramsku situaciju Etienne Souriau bi svrstao u *igre prijateljstva i ljubavi*, u koje je svrstao i ljubavnu situaciju Rostandovih *triju ljubavi*.⁹ Branko Hećimović je prvi upozorio na sličnost ljubavnih suodnosa u Šoljanovoj drami u stihu i u Rostandovoj komediji u stihu *Cyrano de Bergerac*, naglasivši da je taj paralelizam vrijedan usporedbe, premda nije riječ o Šoljanovu neposrednom nasljeđivanju.¹⁰ Ana Lederer, naprotiv, smatra da je *ljubavni trokut u Romanci* svojevrsna parafraza Rostandove igre ljubavnog podmetanja.¹¹ Bez podrobnije usporedbe, zadržali bismo se samo trenutak na onim podudarnostima i razlikama Šoljanovih i Rostandovih neobičnih ljubavnika koje se očituju već na prvi pogled. Primjerice, Gospa se utječe svom triku s deklarativnom namjerom da dragi bude sretan, Cyrano se također utječe svojoj *plemenitoj obmani* Roksane sa svrhom da ona bude sretna. U oba slučaja raspolovljenosti jednog dijela ljubavničkog para riječ je o duši i tijelu. Ali, u Cyranou Rostand utjelovljuje romantičarsku antitezu lijepe duše i ružnog tijela, i dovodeći Roksanu do prekasnog izbora upravo ljubavi duše, izaziva sentimentalnu reakciju publike. Šoljanu nije ni do izbora duše ili tijela ni do sentimentalnog učinka. Lako se mogu uočiti dvije zajedničke crte Šoljana i Rostanda: njihova vještina u dramskoj konstrukciji i izvor komike u jeziku samom.

Dramske osobe *Romance* govore trima jezicima. Jedan je od njih jezik visoke književnosti, njezinih toposa, citata i parafraza iz različitih pjesničkih i dramskih tradicija. Tom jeziku estetske prošlosti sučeljeni su trivijalni izričaji i žargon koji zastupaju govor naše suvremenosti. Komični nesklad tih dvaju jezika prati i s njima se isprepleće jezik refleksivnog pojmovlja, slikovnosti i metaforike.

Uključivanje toposa nekog minolog stila, ili vokabulara i frazeologije pjesnika hrvatske književne tradicije, u vlastiti lirski izraz, karakteristično je za dio Šoljanovih pjesama, i taj je njegov postupak dobro proučen.¹² Učinak je raznolik: od ironijskog odmaka do nostalgične afirmacije.

Taj svoj pjesnički postupak Šoljan primjenjuje u *Romanci* podvrgavajući ga, dakako, dramskim funkcijama. Tako toposi obilježavaju govor dramskih osoba, način na koji one izražavaju svoje misli i osjećaje, ali utječu i na njihovo ponašanje, situaciju i kretanje.

Kao primjer navodimo prizor u kojem Vitez Gospi očituje ljubav. Dio tog prizora je dramatzirano opće mjesto trubadurske ili petrarkističke poezije: Vitez izjavljuje da otići ne može jer je *sužanj, okovan ljubavlju kao lancem*; Gospa prihvaća njegovu službu *ko poštovanje kakva trubadura / što pjeva svojoj nedostiznoj gospi*; ona je "gospodarica situacije" i njezina je *volja* Vitezu *zakon*, ali je on upozorava da

⁹ Etienne Souriau: *Les deux cent mille situations dramatiques*. Flammarion, Paris 1970.

¹⁰ Vidi bilješku 6.

¹¹ Vidi bilješku 8.

¹² Napose valja upozoriti na vrijedne radove o Šoljanovoj poeziji Cvjetka Milanje, Tonka Maroevića, Sibile Petlevski i Dunje Fališevac, objavljene u prigodi 60. rođendana Antuna Šoljana u "Republici", br. 11-12, 1992.

neuslišanima ljubav umire, *umiru i sami ljubavnici*. Koliko god je takav klišetizirani jezik ljubavi u skladu s vremenom radnje i klišetiziranim emocijama zadanih tipova, on postaje komičan čim Gospa, nadovezujući se, sklizne u patetiku *O, da vam pustim?* pomiješanu s trivijalnim suvremenim klišejima: *I što biste vi mislili o meni! Bila bih nalik kakvoj lakoj ženi, ili Ne bih se mogla u oči pogledati*, na što joj Vitez odgovara muškim trivijalnim rezonom: *Neće vam valjda čitav život proći / da samu sebe gledate u oči*. Slijedi lascivna aluzivna dionica, potom Gospa obećava odgovor Vitezu, dotad će uživati u čistom skladu njihovih duša; Vitez se odilja.

Spomenut ćemo još jedan primjer: u *Romanci* se ponavlja prizor Vitezove ložnice u kojoj (prema uputi) on pjeva uz lutnju i svijeće. Topos neuslišanog ljubavnika koji "gasne kako svića" Šoljan primjenjuje na obrnutu Vitezovu situaciju: *Od silne sreće, ja poput svijeće / na vjetru sam izgorio*; uslišan, s preobilja ljubavi Vitez nestaje *ko svijeća koja sa dva kraja gori*. Mnogobrojni toposi različita podrijetla (*porod od tmine, črni Moro, vjerne ljube* itd.) sudjeluju u takvim duhovitim Šoljanovim igrama značenjima.

Mnogobrojne su i reminiscencije na grčku mitologiju, napose u dijalozima Gospe i Viteza. Šoljanovo umnažanje značenja vrlo je važno za razumijevanje njegovih likova, ali je i vrlo zahtjevno. Primjerice, prije svojeg domišljatog trika, Gospa postaje sama ključar svoje sudbine; uzimajući dostojanstveno ključ svojeg pojasa nevinosti iz ruku Kapelanovih, Gospa kaže: *Ma bila samoj sebi i Pandora, / neka se ziva što se zbiti mora*. Kad se prisjetimo priče o Pandori, koja diskreditira žensko načelo kao pogubno i lažno, te njezine kutije u kojoj je ostala zaključana samo nada, komična Gospa sa svojim kolebanjem i pojasom nevinosti postaje lik svjestan samouništenja, što je koliko tragična toliko i psihološka dimenzija.

Mnogo je zabavniji, lakši, jezik naše svakodnevice koji Šoljanovi tipovi miješaju u svoj "uzvišeni" govor: Vitez naokolo *šalabaza*, Gospi je muž *otperjao u sveti grob*, ona za Viteзом čezne i ne bi htjela da ga *zezne* (rimu *čeznuti-zeznuti* nalazimo u Šoljanovoj pjesmi *Rien que la terre*), Kapelan savjetuje Vitezu da što prije *strugne*, a Gospu upozorava da će je muž *ucmekati* ako ga iznevjeri, itd.

U Šoljanovo duhovito i višeznačno poigravanje općim mjestima "visoke" književnosti pripadaju i parafraze stihova glasovitih pisaca. Na taj svoj postupak opet upozorava autor sam na kraju svojih uvodnih didaskalija: *Na više mjesta u tekstu upotrijebljeni su stihovi drugih pjesnika, ali im se, po drevnom običaju začínjavaca, ne navodi izvor*. Pojedini izvori su lako prepoznatljivi, drugi su zakukuljeni. Pokušat ćemo razmotriti dramsku funkciju tih Šoljanovih ironičnih inačica.

Dramske osobe izgovaraju lako prepoznatljive parafraze Shakespearea, Lorke, Mažuranića, kao potkrepu svojih razmišljanja ili osjećaja, reducirajući pritom izvorna značenja stihova na doslovnost koju mogu primijeniti u skladu sa svojom situacijom ili postupkom. Efekt je, dakako, višestruko komičan. Primjerice: Kapelan nagovara Viteza da ode u rat, Vitezu se nikako u rat ne ide, premda je skitnik:

*Granice koje hvatam sve su veće,
ali jest nešto što me naprijed kreće.*

(Kreće prema izlazu; zastaje.)

Gledatelju će ponajprije izmamiti osmijeh sklad Vitezova izbjegavanja rata, i njegove scenske kretnje, s doslovnim smislom Mažuranićevih stihova:

*Vidi mu se, mrijet mu se neće,
A jest nješto što ga naprijed kreće.*

Čitatelj će se nasmijati, imajući dostatno vremena da poveže Šoljanova junaka, putnika s nejasnim ciljem i ljubavnika - i Mažuranićeva junaka njegda, sad putnika koji obnoć grede a obdan počiva, itd. u nedogled. Šoljanova igra značenjima izaziva pitanje: podsmjehuje li se Šoljan samo Mažuranićevu mjestu klasika u hrvatskoj književnosti koji se uči, proučava i citira u svagdašnjem životu, ili se podruguje samom Mažuranićevom spjevu? Odgovor valja potražiti u tekstu što ga taj jedan parafrazirani stih u *Romanci* nagovješćuje, a to je Šoljanova briljantna mistifikacija i parodija na tumačenje pjesničkog djela *Život i rad Šimuna Freudena*, hrvatskog Joycea (1900-1975), i njegovo kapitalno *Buđenje Smail-age* (1981). I drugi primjeri parafraze povezuju razinu dramskih osoba s razinom autorova odnosa prema "upotrijebljenim drugim pjesnicima". Što je, primjerice, Šoljan, prevoditelj Shakespeareovih drama imao protiv Hamleta ili njegovog često citiranog i banalno zlorabljenog pitanja *to be or not to be*? Svoju neodoljivo komičnu parafrazu glasovitog monologa Šoljan je podmetnuo Gospi koja, prema scenskoj uputi, *razmišlja* i u skladu sa svojom situacijom kolebljivice, trpeći *muke neodluke*, izriče svoj kratki monolog što počinje stihom *Pasti ili ne pasti, to je pitanje!* a završava pitanjem *Spavati s njim ili samo sanjati?* I opet će raspoloženi čitatelj više od gledatelja uživati uspoređujući tekstove Gospina i Hamletova monologa, prepuštajući se prekrasnoj zabavi otkrivanja svih mogućih apliciranih ili obrnutih značenja. Ipak, koliko god komična Gospa svojom ljubavnom dilemom ugrožavala smisao Hamletova pitanja, djelić smisla vratit će se kao pitanje ženina ljudskog identiteta u ozbiljnom sloju *Romance*, o kojem će još biti riječi.

Otkrivanje pak zakukuljenih Šoljanovih parafraza prava je učena zabava, koja je, temeljeći se na znanju i asocijacijama čitatelja, primjerenija shvaćanju *Romance o tri ljubavi* kao primarno pjesničkog djela ili kao dramskog djela za čitanje. Primjerice, u jednom prizoru iz drugog čina, u kojem Gospa goni umornog Viteza na zajedničku šetnju, da se on može pjevajući svoje pjesme u prirodi natjecati s pticama nebeskim, otkrivamo raspršenu u dvjema Gospinim replikama parafrazu prve kitice glasovite Baudelaireove pjesme *Suglasja*. Na početku prizora Gospa kaže: *Priroda hram je ljubavi* (Baudelaire: *La Nature est un temple*), u sredini prizora Gospa nastavlja: *to šuma je, uglavnom ljubavnih, simbola / što prate harmoniju naših duša* (Baudelaire: *L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers*). Slijedi dijalog u kojem se Šoljan podsmjehuje i simbolima prirode i simbolici boja u Vitezovu stihoklepanju i Gospinoj uzdahnoj inačici znamenita stiha (*Verde que te quiero verde*) iz Lorkine *Romance* mjesečarke:

VITEZ (uz lutnju, parlando):

Gle, eno iz zelene trave

zelena ptica prhnula je.

GOSPA: *O zeleno, što volim zeleno!*

VITEZ: *Na pozadini smeđe šume*

preletjela je, sada smeđa.

GOSPA: *Zar tako brzo mijenja boju?*

VITEZ: *U visoko nebo večernje*

uzdigla se tamnomodra ptica.

GOSPA: *To nije ptica, nego kameleon!*

U smjehotvorni, farsični sloj Šoljanove drame u stihu pripada i lascivnost koja je mahom aluzivnog tipa i bez imalo farsične vulgarnosti. Dapače, lascivne aluzije u razgovorima Gospe i Viteza Šoljan gradi igrom riječima biranog i slikovitog jezika obrazovanih ljudi. Tako Gospa, ponavljajući Vitezu svoju dilemu, naziva je gordijskim čvorom. Vitez joj nudi svoj mač da čvor prereže:

GOSPA: Veliki Aleksandre, je l' vam i mač velik?

VITEZ: U vašoj službi, čvrst je kao čelik.

Gospa koja se prenavlja da ne razumije aluziju, za dnevne šetnje u drugom činu, sama nuka Viteza da opiše ljubavnu noć, njihovu - kako vjeruje Vitez, a za-pravo njegovu sa Službenicom, kako Gospa dobro zna:

*VITEZ: A odjeću ste tanku redom gubili
ko kakva žustra ruža laticice.*

*Kako ste samo duboko uzdahnuli
kad sam vam prvi put stavio...*

GOSPA: Viteže!

*VITEZ: ... umornu glavu na grudi darežljive,
dvije razigrane zvjerčice u tami...*

*GOSPA: Zaboga, viteže, dosta... nismo sami!
(Vitez se uzalud osvrće.)*

Usamljen je primjer suvremenog žargonskog seksualnog eufemizma: na Kape-lanov strah da ružama *barbar neki zapučak zakiti*, Službenica odgovara lascivnim kalamburom: *O lijepa će mu, mislim, kita biti!*

Kad nisu komične lutke koje Šoljan pokreće da bi nas na duhovit i sofisticiran način zabavio, dramske osobe postaju izricatelji misli i spoznaja koje produbljuju Šoljanovu "raspravu" o smiješnoj ljubavi, dodajući joj tjeskobne dijelove. Pritom, komičnom nije suprotstavljeno tragično, već je riječ o sjetnom, rezignantnom se-mantičkom sloju drame koji njezino zbivanje i figure približava misaonosti i osjećaj-nosti poetskog svijeta (romance ili pak poetske drame).

Slijedimo li poetski impuls u Šoljanovoj drami u stihu, tri ljubavi iz njezina naslova i anegdotalnog zapleta pokazat će se kao dvije ljubavi različita egzistenci-jalnog značenja: ženska i muška. Ženina ljubav rađa se iz osjećaja samoće, stoga žena čezne za trajnom ljubavi, sanja da njezino srce muškarac *trajno grije, trajno hrani* nježnim riječima, a sitnice svakodnevna života ispuni *toplim smislom*. Za ženu je ljubav smisao života, zato želi da bude voljena zbog svoje biti; Gospa usklikuje: *zbog mog srca, duše - to sam ja!* U ime svog identiteta opire se seksualnoj vezi, jer za nju ljubav nije istraživanje *šupljina tjelesnih*, nego *sklad, bliskost duša*. Život bez ljubavi, koja je milost Božja, samo je praznina i za Službenicu ispunjenu željom za bliskošću dvaju tijela. Kako ženskim čežnjama i nadama muškarac ne udovoljava, one su spremne na odricanje da bi oživotvorile barem dio svojih sanja i da bi usrećile svog dragog. To se odricanje temelji na vjeri da je moguć posredan život.

Teško se oteti dojmu da je Šoljan raspolovio ljubavnicu upravo zato da raspravi uzaludnost ljudske nade da ljubav može dati puni smisao životu ili sreću. Gospa vjeruje u poeziju, vjeruje da riječ može posredovati neproživljenu zbilju, a mašta joj dati autentičnost, stoga se odlučuje da Službenica bude njezin *dvojnik, utjelot-*

voreni san. Kad se osjeća zakinutom, predbacuje Službenici da svoju polu ljubavi krije jer šuti i smješka se:

*Zar pamet nema riječi, niti riječi
snagu da mi nadoknade gubitak?
Zar ne postoji posredni užitak
koji bi tako podijeliti mogle
i okititi svaka svojom maštom
da bude kao pravi?*

Ali za Službenicu su riječi samo *oblaci što hitro prijeđu preko bistra neba*, i zato ne može Gospi ispričati o svojoj polu ljubavi, kao što ne razumije zašto ljubav uopće treba birane riječi:

*I ko što ste vi moja polovica
i ja sam vaša. Ne možete ni vi
meni ispričat što vam on sve govori
na dugim šetnjama kroz perivoj -
ja samo vidim kako kleči pred vama,
ljubi vam ruke; čujem kako pjeva
zakučaste pjesme pune čudnih riječi -
i ništa od toga možda ne razumijem.*

U vrijeme kad je nastala *Romanca o tri ljubavi*, Šoljana je zaokupljao odnos zbiljskog i posrednog. U spjevu *Rustichello* (1976) središnje je pitanje odnos proživljene zbilje i življenja kao prepričavanja. Rustichellovoj pjesničkoj, posredničkoj mašti potrebna je stvarnost da se razbukta, ali mu je Polo jedva polovinu ispričao od onog što se doista dogodilo, kao da je bio u nekom kraju kojega se drugost ne može izraziti. Bez obzira na različitu tematiku tog spjeva i *Romance*, Rustichellov položaj: *i ja sam samo druga pola toga Pola / ko da smo kakva razrezana naranča*, adekvatan je položaju Gospe i Službenice: *naše su ljubavi ko dva lica zlatnika*.

Muškarac u *Romanci o tri ljubavi* je cjelovita osobnost; osjećajući život kao prazninu koja u njemu izaziva tjeskobu i strah, on bježi od tog egzistencijalnog straha, putuje u potrazi za smislom života. Ali to ne može biti ljubav muškarca i žene jer ne ispunjava čovjeka osjećanjem jednosti sa svijetom; takvo skladno jedinstvo je nepovratno izgubljeno ili zaboravljeno. Stoga na ženinu čežnju za skladom i bliskošću odgovara:

*Bliskost je kao trka Ahila sa kornjačom -
što god smo bliži, jače osjećamo
da manjka onaj korak posljednji
do istosti - u kojoj bismo stopili
duše u jednu, i tu jednu s tijelima
i sve to s cijelim svijetom oko nas
u konačnom nekom ispunjenju.*

U traganju za pravim životom muškarcu je ljubavna sreća postaja, predah. Vitezu se ispočetka samo čini da je dvorac zbog tople ljubavnosti Gospe i Službenice *pravo odredište* kojemu je smjerao žureći u daljinu. To je tek privid, uskoro se osjeća

ko u stanju opsadnom, ne želi istrunuti u memli zadovoljstva koje srećom zovemo, ta ga sreća vezuje ko kmeta uz komadić zemlje. Ženina čežnja za trajnom ljubavi ugrožava njegovu potrebu za slobodom.

Ljubav nije spas ni za druge Šoljanove dramske ljubavnike putnike ili bjegunce od tjeskobe i skućenog prostora. Među čežnjama i snovima osoba u dramskom tekstu *Dobre vijesti, gospo!* nalazi se i nada da će iz daljine stići lahor *pravog života*. Princeza živi u gradu čiji je okoliš nalik koncentričnim krugovima zatvora, ograđen je i mali park kamo ona vodi zaljubljenog kapetanova sina. Zaljubljenik, koji je poput Viteza pjesnik i pjevač uz lutnju, također je na trenutak povjerovao da je u ljubavi pronašao svrhu svog putovanja, a onda shvaća da je i ona *neuhvatljiva himera* kao i tražena i žudena zemlja dobre nade gdje bi se *stapali* san i java, nada i ostvarenje.

U jednočinki *Klopka* suvremeni oženjeni Muškarac, osjećajući tjeskobu života, koji je *komad vidika ko dvorište nekog boljeg zatvora*, želi pobjeći, ne sam nego u izvanbračnoj ljubavi s udanom ženom - *u slobodu, u novo, u nepoznato*, ali je to nemoguće jer ga ona dovodi u tijesnu sobu, okružuje ga pažnjom i brigom kao zidom. Njezin zagrljaj Muškarac doživljava kao klopku, a Ženu kao svog okrutnog andela.

Vitez također želi slobodu, ali ne zna kojim ciljevima teži. On srlja u daljinu ne bi li spoznao što mu *srce stvarno hoće*. On mutno sluti da postoji ili bi moralo postojati *nešto veće, dalje, važnije* od erotske ljubavi i sreće te želi doznati nije li i to tek varka ili još veći kavez. Sve su te težnje uzaludne. Smisao *pravog života* skriven je i udaljen kao beskrajne zvijezde do kojih čovjek ne može doprijeti. Vitezu preostaje neutaživa čežnja, neumorno traganje, spoznaja: *ne znam što je cilj mog putovanja do putovanje samo*. I metafora:

*Pamtim, kad bijah dijete, kapelane,
na sajmovima seoskim sam viđao
žičani kavez ko onaj za ptice
i u njem malo vodeničko kolo
po kojemu je jedna vjeverica
trčala neumorno, neprekidno, žurno,
meljući prazni, nemilosrdni zrak.
Tako po čitav sajmen dan i tako
od sajma pa do sajma, čitav mali život.
Već joj se krzno olinjalo, rep se
okljaštrio, zamutile se oči, ali ona
uporno je kandžicama okretala kolo.
Sva je ta muka otišla u ništa.
Kotač je vremena kotač mučilišta.*

Sličnu resignaciju izriče jedan od pedesetogodišnjaka, koji uz piće razgovaraju o svemu pa i o ženama i životu, u pjesmi *Hektorovićeva večera s pripjevom iz Bakhilida*: "*Mnoge stvari koje smo htjeli, počeli*", / kaže netko sjetno, u mrak, "*završiše u ničem*." Što u *Romanci* znači to "ništa" u kojem završavaju htijenja kao i muke neumornog traganja za nepoznatim ciljem, otkriva druga strofa Vitezove pjesme uz lutnju, posljednja od njih pet u kojima Vitez pjesnik komentira što se s njim zbiva:

*Zvijezde već nema i noć se sprema,
što smo sve ono htjeli?
Ode u krivo, u puki život
sve što smo započeli.*

Šoljan svojim refleksijama o ljubavi kao sastavnici posrednog ili pak čovjekova pukog života dodaje u finalu drame utješnu poantu. Sudjeluju u tome i ruže koje u *Romanci* imaju hipertrofiranu ulogu: i u govoru osoba kao mnogostruki simbol, i na sceni gdje se ruže pružaju, primaju, prenose, mirišu, itd. U svom farsičnom, sramotnom predsmrtnom času, kad ga opet hvata strah, Vitez traži od Kapelana da ga pokopa ispod ruža da ih svojim mrtvim tijelom hrani, *i to se valjda u nešto računa*. (Motiv izbora groba "smerdecheg" Šoljan je oblikovao u prelijepim ljubavnim pjesmama *Gartlic za čas kratiti*.) Onom koji je za života ljubav smatrao robovanjem pukom životu, i tek u smrtnom času shvatio da se ljubav "računa" u život, pridružuju se žene osuđene na posredni život, u kojem je ljubav bila sve, jer za njih je i *sjena ruke što nudi sjenu ruže poziv jači od života*. Svi su oni voljeli, znači i živjeli: *I time njihova smrt nije potpuna, ni odveć žalosna*, zaključuje Kapelan, koji je također živio posredno, ali bez erotske ljubavi. Zašto se Šoljan odlučio za tu utješnu ali nedosljednu poantu? Da nije odjednom postao sentimentalniji prema svojim figurama i njihovim iluzijama o ljubavi i životu? Nije. Cijeli taj završni prizor slitina je svih slojeva i jezika zastupljenih u *Romanci o tri ljubavi*. Zašto je Šoljan nazvao tu svoju neobičnu farsu "sentimentalnom", ne znamo odgonetnuti. Ništa u njoj ne pobuđuje ganuće; idealizirani svijet ljubavi i života, koji se mjestimice pojavljuje, prikazan je podrugljivo a ne sa žaljenjem. Uostalom, zagonetnost i jest jedna od privlačnih i izazovnih osobina ovog Šoljanovog dramskog djela.

Nedjeljko Fabrio

D'ANNUNZIO, MUSSOLINI, LENJIN, KRLEŽA

Građa i bilješke za nenapisan dio romana i kazališne adaptacije
Vježbanje života

1. PREAMBULA BEZ KOJE SE NE SMIJE

Tijekom pisanja *Vježbanja života* i rada po arhivima i knjižnicama stizao je do mene dobronamjeran, ali upozoravajući glas Partije kako u socijalističkoj Hrvatskoj nije poželjno baviti se temom tzv. velikoga sjevernojadranskog egzodusa (1945-1955). Iako me taj glas nije paralizirao, ipak me obeshrabrio da skupljenu građu (koju ovdje dajem na uvid znatiželjnicima i nevjernim Tomama), građu kadšto senzacionalnu kadšto nevjerojatnu, u nas nepoznatu ili zataškavanu, također preoblikujem u beletrističko ruho i ugradim u kronisteriju.

Dalje: neodgovorno je i drsko i nedostojno intelektualca mudrosloviti o D'Annunzijevu riječkom patrocinjumu, a da se pri tome (kao što je to slučaj s ono prst-dva povjesnika koji su se u nas bavili tom problematikom) ne ima na umu: a) građa od nekoliko stotina knjiga što su na tu kolosalnu političku i kulturološku temu u zadnjih sedamdesetak godina tiskane u Italiji, odnosno da se b) prelazi preko činjenice da se u D'Annunzijevu Vittorialu još uvijek nalazi golema neobjavljena građa. (Vidi: 1. *Inventario dei manoscritti di D'Annunzio al Vittoriale* u "Quaderni dannunziani" XXXVI-XXXVII, 1968; 2. *Catalogo delle lettere di Gabriele D'Annunzio al Vittoriale*, ibidem, XLII-XLIII, 1976, u dvije knjige!)

D'Annunzijevo otvaranje Pandorine posude na Rijeci (u kojoj su duhovnoj posudi prvenstveno bili stiješnjeni *apeninski politički vrazi*), u nas je ironizirano i minimalizirano, umjesto da se rečeni riječki sindrom sagleda u punoj tragičnosti posljedaka (kojih se rep vuče do danas) i u svjetlosti i glamuroznosti aktera samoga čina.

Iznosimo taj stav usuprot Miroslavu Krleži (*Dvije naše babe mogle bi D'Annunzija metlom skinuti s ovog našeg kvarnerskog ogledala kad bi htjele*) i Tinu Ujeviću (*D'Annunzio je ispao jedan ratni fićfirić*), usuprot Bratoljubu Klaiću koji pojam *dannuncijada* svodi na *pothvat u stilu talijanskog pustolova, inače književnika, Gabrijela D'Annunzija, koji se godine 1918. iskrcao sa svojom "ekspedicijom" na Rijeci i "zavla-*

dao" jednim dijelom naše zemlje (u 95. knjizi biblioteke Pet stoljeća hrvatske književnosti).

Literatura:

1. Tin Ujević: *Arhandeo navjesnik savio je krila*, 1938.
2. Miroslav Krleža: *Jadranska tema*, 1952.

Memoaristika koju bi trebalo konzultirati:

1. Sem Benelli: *La mia legenda*, 1939.
2. Edoardo Susmel: *La marcia di Ronchi*, 1941.
3. Raffaele Carrieri: ?

2. LENJIN I MUSSOLINI

Jesu li se ikada susreli?

Ako jesu, to je jedino moglo biti na Osmom kongresu Unije talijanskih socijalista, u Zürichu, sredinom ožujka 1904. godine, gdje je Mussolini bio u ulozi delegata ženevske sekcije Unije talijanskih socijalista. Mussolinijev sin izrijeckom kaže da su se Lenjin i Mussolini tada upoznali zaslugom Bugarina Borisa Tomova, ali da pri tome Mussolini nije znao o kome je zapravo riječ. (Vidi: V. Mussolini: *Lenin conosceva i progetti rivoluzionari di mio padre*, "Gente", 16. kolovoza 1963.)

Renzo de Felice tvrdi da do susreta dvojice delegata nije došlo, a sam Mussolini je izjavio kako nije siguran da je u Zürichu susreo Lenjina, jer da su ruski emigranti stalno mijenjali vlastita imena (E. Ludwig: *Colloqui*).

E. F. Moellhausen (*La carta perdente*, Rim, 1947) i G. Zachariae (*Mussolini si confessa*, Milano, 1950) tvrde da do susreta nije došlo.

Literatura:

1. Renzo de Felice: *Mussolini il rivoluzionario 1883-1920*. Einaudi, Torino, 1965.
2. M. Pianzola: *Lenin en Suisse*, Genève, 1952.

3. D'ANNUNZIO I NIKOLA I. PETROVIĆ-NJEGOŠ

Romanopisac i D'Annunzijev biograf Piero Chiara (s kojim sam vodio korespondenciju) pronalazi u dokumentima da je Gabriele D'Annunzio, na vijest da je Nikola I. Petrović-Njegoš (otac Jelene, koja udajom 1896. godine za talijanskoga kralja Vittoria Emanuelea III. postaje talijanskom kraljicom) dana 8. listopada 1912. godine navijestio rat Turskoj (Prvi balkanski rat), oduševljeno telegrafirao Antonginiju (autoru kasnije napisane knjige *Quarant'anni con D'Annunzio*, Milano, 1957): *Živio zio Nikola! U zahod sa njegovim zetom!*

Literatura: Piero Chiara: *Vita di Gabriele D'Annunzio*. Mondadori, Milano, 1978.

4. D'ANNUNZIJEVA ODA NARODU SRPSKOM

Već spomenuti Piero Chiara ovako komentira D'Annunzijevu *Odu narodu srpskom*: *D'Annunzio 12. studenoga 1915. godine piše u Veneciji Ode alla nazione serba, dugačak i zamoran sastavak od 441 stiha u kome se komemorira još svjež poraz malobrojne srpske vojske u ratu s Austronijemcima. Oda je bila neprobavljiva čak i cenzuri, koja ju je skratila za pedesetak stihova u kojima su se "skidale gaće" Franji*

Josipu, koga je Pjesnik zamišljao kao "starkelju" kome su "u nozdrvama miljeli crvi", a "s trepavica i s brade kapala gnojna duša - krmeljiva i slinava".

Literatura: Piero Chiara: *Vita di Gabriele D'Annunzio* (ibidem).

Bilješka: D'Annunzijeva *Oda narodu srpskom* tiskana je u srpskom prijevodu (bez naznake prevodioca) i na ćirilici u Rimu 1916. godine (Casa Editrice Italiana) kao knjiga malenoga formata. Poslije D'Annunzijeva teksta slijedi pjesma Edmonda Rostanda *Kralj-Petrova četiri vola* (takoder u srpskom prijevodu i bez naznake prevodioca). Riječ je o 18 sestina u slavu kralja Petra I. Karađorđevića koji leži na smrtnoj postelji u Francuskoj i sjeća se svoga povlačenja preko Albanije (ali i platna na kome ga je tamo naslikao Vladimir Becić!).

Nepotpisani urednik ovoga izdanja pridodao je, na *Vidovdan 1916. u Rimu*, kratki predgovor koji završava ovom rečenicom: *Vama, koji ste slavni, jer ste za Otadžbinu pali, mesto voštanice na grobu Vašem, posvećuju se iz tuđine dve pesme dva velika stranca, koji slave Vašu Otadžbinu, Srbinovo ime i Srpskoga Kralja!*

U srpskom prijevodu *Oda narodu srpskom* broji 331 stih, ali s umetnutim naznakama "cenzura". Bilo bi zanimljivo kolacionirati prijevod s izvornikom, jer zaista začuđuje D'Annunzijevo poznavanje zemljopisa i povijesti srednjovjekovne Srbije i Makedonije. Primjerice: *Markov Šarac rže i junak se diže /Ruse kose stresa i nadimlje grudi;/ Od Prizrena grada Dušan Silni stiže,/ Iz Marice šumne Vukašin se budi!*

5. D'ANNUNZIJEVA BAKARSKA PORUGA

Gabriele D'Annunzio je četiri puta stupao na hrvatsko tlo: prvi put 1878. kada je posjetio Trogir (bilo mu je petnaest godina), drugi put u listopadu 1907. godine kada je na Rijeci (tijekom dva dana) javno i za honorar čitao svoju spram hrvatske obale Jadrana iredentistički i šovinistički sročenu dramu *La Nave*, treći put sredinom veljače 1918. godine kada je organizirao i predvodio diverzantsku akciju u Bakarskom zaljevu, i četvrti put tijekom pohoda na Rijeku i okupacije Rijeke (12. rujna 1919 - 18. siječnja 1921).

O tome što je D'Annunzio zapravo uradio u Bakarskom zaljevu zna se u nas malo i površno, a sam naziv akcije, odnosno istovjetan naslov knjige koju je D'Annunzio o tom događaju napisao, prevodi se posve krivo! Naime: *La beffa di Buccari* nije nikakva *Bakarska šala* (kako se primjerice tumači u knjizi 63/II biblioteke Pet stoljeća hrvatske književnosti!).

Dakle: djelo *Bakarska poruga* (*La beffa di Buccari*, Milano, 1928) zapamćuje dvodnevne događaje (10. i 11. veljače 1918) na otvorenom moru, kada je D'Annunzio s tri plovila i 30 ljudi posade (na svakom plovilu po deset dobrovoljaca, imena kojih donosi uz naznaku njihova mjesta rođenja) krenuo iz Venecije i, držeći se istarske obale, uplovio u Riječki zaljev, prošao Volosko, Žurkovo (nabraja redom sva mjesta!), uskliknuvši iredentistički: *Iz Italije plovimo put Italije!* Dana 11. veljače 1918. godine piše: *U neprijateljskom smo zaljevu, nalazimo se krajnje sjeverno od Bakra* (dakle ispred Bakarca, op. N. F.), *sučelice sidrištu, neprimijećeni, neslućeni*. U 1 sat i 15 minuta 11. veljače 1918. godine lansiraju torpeda u silhuete tamo usidrenih četiriju austrijskih brodova.

Pri tome bačena su u more (*tamo dalje, u naprsлом zrcalu mora, između brodskih olupina i brodolomâ koje ćemo uzrokovati* nadao se D'Annunzio) tri boce u kojima se nalazila talijanska trobojka i krajnje ironična i osvetoljubiva poruka: *Na sramotu nadasve predostrožne austrijske flote, koja je u sigurnim svojim lukama zadržavana beskrajinim snatrenjem o uspješicu kod Visa, stigli su talijanski mornari kako*

bi sa željezom i vatrom potresli opreznost najudobnijega skrovišta, podsmjehujući se svakoj vrsti zaštitnih mreža i priječnica, vazda spremni ODVAŽITI SE NA NEMOGUĆE...

D'Annunziju je, očito, bilo mnogo više do njegove bakarske poruge negoli do njegova bacanja antiaustrijskih letaka iz zrakoplova iznad Beča nekoliko mjeseci prije, jer Piero Chiara (začudo ne navodeći ispravno tekst poruge u boci) piše kako je tijekom susreta s bivšim crnogorskim kraljem Nikolom I. Petrovićem-Njegošom D'Annunzio, 4. svibnja 1918. godine, htio ovome naširoko pričati baš o diverziji u Bakarskom zaljevu (*o kliještima i o torpedima*), ali je Kralj, tada već emigrant i na putu za Francusku, radije skrenuo razgovor na pjesništvo (valjda jer je i sam bio pjesnik!).

Gabriele D'Annunzio se i u *Danuncijadi* (III,2) Viktora Cara Emina sjeća svoje bakarske poruge; pri tome Car Emin umjesno zaključuje: *Ariel* (D'Annunzio, op. N. F.) *rado spominje svoju "beffu", to više što njegovi opadači kušaju i sada* (na Rijeci, op. N. F.) *da mu umanje onu slavu. Istina, bilo je u onom pothvatu i nešto smole. Prije svega, umjesto na očekivane ratne lađe naišli su na dvije trgovačke, a još je nezgodniji slučaj htio i to da se od pet izbačenih torpeda nije rasprsnuo ni jedan. Nato je zloba mahom udarila u talambase trabunjajući okolo: ako se tko u Bakru nasukao, bio je to glavom on sam - D'Annunzio. A zaboravljaju kukavci, i vigliacchi, da najsmjelije, najdrskije u čitavoj stvari nije u onom što se u bakarskoj uvali nije odigralo, već u besprimjernoj neustrašivosti kojom su se njegove tri ljuske probile kroz austrijske cerbere i njihova minirana polja. U tome je ono golemo, ono "inosabile" (aluzija Viktora Cara Emina na završetak našega citata poruke iz boce: NEMOGUĆE (tal. inosabile)!), što se on ipak drznuo da svlada. I svladao je.*

Ovo je prvi dokaz da je Viktor Car Emin čitao *La beffa di Buccari*. Uz to, tamo D'Annunzio (potpisujući sebe desetoga po redu u prvom čamcu kao *mornara-dobrovoljca*) piše: *Više od motora mogu srca. Više od torpeda mogu htijenja!*

Uz prozni, memoarski tekst *Bakarske poruge* tiskao je D'Annunzio u istom izdanju još i *La Canzone del Quarnero* (14 sestina uz pripjev *Eia! (...) Alalà*). Tu pjesmu spominje Viktor Car Emin na maločas spomenutom mjestu u *Danuncijadi*, navodeći, štoviše, iz nje četiri stiha (u originalu). To je drugi dokaz da je ovaj naš pisac imao uza se jedno od izdanja D'Annunzijeve *La beffa di Buccari*.

Bilješka: Izraz/naslov *Danuncijada*, kojim se podrazumijeva D'Annunzijevo intervencionizam, prvi put rabi ruski kazališni časopis "Rampa i žizn" dana 28. lipnja 1915. godine, kada pod tim imenom objavljuje pregršt tekstova o D'Annunzijevo političkom angažmanu.

6. D'ANNUNZIJEVA DRAMA LA NAVE I KRLEŽA

Na plovidlu koje diverzanta D'Annunzija vodi u Bakarski zaljev 1918. godine, sjeća se on svoje drame *La Nave: I meni je do mirisa lovora. Pa se sjećam daleke listopadske noći* (godine 1907, op. N. F.), *iskrcavanja u riječkoj luci kamo sam bio doplovio kako bih mojim putujućim glumcima čitao poemu navještenja, ja glasnik Italije. Tamo gdje bijah došao lađom od riječi, eto gdje se vraćam u naoružanoj ljusci, kao borac, uz suborce. Neka je slava Gospodinu Bogu, velikom i strašnom! (La beffa di Buccari.)*

Nema nikakve sumnje da Miroslav Krleža, u svom glasovitom govoru u riječkom Narodnom kazalištu 1952. godine, cilja baš na tu D'Annunzijevu dramu kad govori:

[/.../ Kao što se to u historiji zapadno-evropske civilizacije često puta dešavalo, i u ovoj političkoj zavrzlami poezija je za posljednjih 50 godina odigrala svoju fatalnu ulogu. Jedan ne pretjerano nadaren, socijalno ograničen, upravo snobovski borniran i ne pretjerano originalan pjesnik obmanuo je vještinom prestidigitateura građanski društveni medij na zapadnoj obali Jadrana svojom dekorativnom, kvazivenecijanskom historijskom retorikom, koja se pretvorila u besmisleni i kriminalnu pustolovinu naivnog, ali ne manje kriminalnog političkog sistema /.../.

Literatura: Miroslav Krleža: *Jadranska tema. (Odnosi istočne i zapadne obale kroz vjekove.)* "Riječki list", Rijeka, 3.VII 1952.

7. LENJIN I "TALIJANSKI DRUGOVI" (uvod u točku 8)

Na Drugom kongresu Treće internacionale (komunista) (1920) V. I. Lenjin otvoreno je kazao: *Mi smo prosto dužni da kažemo italijanskim drugovima da pravcu Komunističke Internacionale odgovara pravac članova "L'Ordine Nuovo", a ne pravac sadašnje većine rukovodilaca Socijalističke partije i njihove parlamentarne frakcije. Oni tvrde da navodno žele da odbrane proletarijat od reakcije. Černov, menjševici i mnogi drugi u Rusiji takođe "brane" proletarijat od reakcije što, međutim, još uvek ne predstavlja razlog da budu primljeni u našu sredinu. Zbog toga mi moramo reći italijanskim drugovima i svim partijama koje imaju desna krila: ova reformistička tendencija nema ničeg zajedničkog s komunizmom.*

Literatura: V. I. Lenjin: *Izabrana dela*, tom 13, Kultura, Beograd, 1960.

Bilješka: "L'Ordine Nuovo" bilo je glasilo socijalističke ljevice u Torinu. Kao tjednik za socijalističku kulturu izlazio je od 1. svibnja 1919. godine, a kao dnevnik od siječnja 1921. godine. Utemeljio ga je (tada mladi) Antonio Gramsci, s Palmirom Togliattijem kao jednim od urednika. Na njegovim stranicama razglabali su se teorijski i praktični problemi nastali pobjedom Oktobra te diskutirala kretanja u Komunističkoj Internacionali. Tiskao je stoga članke Lenjina, Buharina, Gorkog, Zinovjeva, Lunačarskog...

Udesno od linije Gramsci - Togliatti stoji socijalist Filippo Turati koji na Kongresu radnika u Milanu 1891. godine otklanja marksizam, a 1892. godine Radničku partiju pretvara u Talijansku socijalističku partiju (PSI). Turati je odbijao sve ponude bilo Nittija bilo Giolittija da uđe u njihove vlade. Kada su se na Kongresu Talijanske socijalističke partije u Livornu 1921. godine Gramsci i Togliatti kao lijevo krilo odvojili od PSI i utemeljili Komunističku partiju Italije (PCI), Turati je osnovao Partito socialista unitario.

8. LENJIN, D'ANNUNZIO, RIJEKA

Najintrigantnija, najzamršenija, najtajnovitija i ujedno najspektakularnija epizoda *riječke danuncijade*, koja kao novum dolazi evo sada do nas (sa zakašnjenjem od sedamdeset i više godina!), i o kojoj sam epizodi važnije podatke znao već prije desetak godina, ali sam o njoj morao šutjeti (ta nije li drug Lenjin bio u nas persona sacrosancta!), počela se oblikovati u ljeto 1920. godine.

Naime: delegati iz Italije, koji su te godine nazočni na Drugom kongresu Treće internacionale (komunista) u Moskvi, izjavili su po povratku u domovinu kako je Lenjin rekao da je *D'Annunzio jedini revolucionar u Italiji*.

Pregledao sam sve Lenjinove govore što ih je održao tijekom 1920. godine (i to u tri različita izdanja: dva poratna beogradska i jedno, međuratno, rusko), ali u Lenjinovim *javnim govorima* te njegove izjave nema. (Postoji uvijek otvorena mogućnost da ju je uklonila sovjetska cenzura, to prije što je golemi D'Annunzijeve književni opus u prijevodu na ruski jezik od 1929. godine nadalje u potpunoj nemilosti sovjetske vlasti.)

Međutim: povjesničar Renzo De Felice imenuje dva svjedoka koji potvrđuju vjerodostojnost Lenjinove izjave koja je, čini se, bila rečena u privatnom razgovoru s Talijanima. Prvi je svjedok Nicola Bombacci (koji 1921. godine iz redova socijalista prelazi u redove komunista), sudionik Drugog kongresa Treće internacionale (komunista) u Moskvi. De Felice lista rimski dnevnik "La Tribuna" (koji 1920. godine u antifašističkom duhu uređuje O. Malagodi) i u broju od 30. prosinca 1920. godine pronalazi intervju s Nicolom Bombaccijem gdje crno na bijelom piše da je rečeni *komunistički delegat izjavio kako je danunzijeovski pokret savršeno i duboko revolucionaran, jer je i sam D'Annunzio revolucionar. To je rekao i sam Lenjin na Kongresu u Moskvi*. Drugi je svjedok pak izvjesni G. Tuntar koji u dnevniku "L'Italia del Popolo" (Buenos Aires) u broju od 13. siječnja 1935. godine podsjeća da je Lenjin, kritizirajući talijanske socijaliste, bio rekao sljedeće: *Trebalo je iskoristiti situaciju koja je stvorena D'Annunzijevim podvigom kako bi se ona podvrgla ciljevima talijanske proleterske revolucije: prijedlozi koji su podnijeti Partiji (podnio ih je Giuliotti tražeći in-termu akciju) morali su stoga biti saslušani i brižljivo prodiskutirani*.

Tek u svjetlu ovih izjava moguće je, kaže dalje De Felice, shvatiti Gramscijevo naknadno priklanjanje D'Annunzijevoj riječkoj epizodi, kao i Gramscijevu želju da se osobno upozna s D'Annunzijem. Čini se, dalje, da Piero Chiara baš na Tuntarovoj izjavi temelji svoju tvrdnju koja ovako glasi: *Prvi mjeseci postojanja D'Annunzijeve "Talijanskog namjesništva Kvarnera" protekli su u znaku spletke i tajnih sastanaka s poklisarima najrazličitijih političkih struja, od fašista do anarhista i boljševika, te nije čudo da je Lenjin u jednom trenutku pomislio kako će na Rijeci naći uporište za komunističku revoluciju u Italiji*.

Temeljiti znalac D'Annunzijeve spisateljske fortune u Rusiji i u Sovjetskom Savezu, slavist Cesare G. De Michelis piše pak ovo: *Koliko se mi razumijemo u problem, Lenjin je samo jednom spomenuo D'Annunzia i to mjesto nalazimo zapisano u njegovim razgovorima s Klarom Zetkin, no i tada čini se da ga spominje s dubokom neskloñošću: "Revolucija traži od masa i od pojedinca žestinu i koncentraciju snaga. Ona ne trpi orgijastična stanja duše, kakva su na primjer uobičajena kod D'Annunzije-jevih junaka i junakinja"* (vidi: Klara Zetkin: *Vospominanija o Lenine*, Moskva, 1955).

Je li Lenjin izjavu o revolucionaru D'Annunziju dao javno ili u četiri oka? Je li to rekao ozbiljno ili ironično (ismijavši - kako reče u svom govoru koji citiramo u t. 7 - većinu rukovodilaca Socijalističke partije Italije i njihove parlamentarne frakcije tako da im je za uzor podmetnuo duhovnoga prvaka buržoaske klase D'Annunzia)?

Od suvremenika te izjave do danas lome se oko toga koplja! Tako 1923. godine Ardengo Soffici svjedoči: *Od vijesti koje su iz Rusije donijeli naši socijalisti, posebice me zgranula ona koju pročitah prije nekoliko dana u dnevniku "Carlino" gdje se govori*

o poštovanju što ga Lenjin i njegove kolege gaje spram D'Annunzija i Marinettija kao predstavnika boljševičkog ideala u Italiji (*Battaglia fra due vittorie*, Firenze, 1923).

Bilo kako bilo, u kolovozu 1920. godine D'Annunzio je osobno uputio brzojav Lenjinovu narodnom komesaru za vanjske poslove Georgiju Vasiljeviču Čičerinu u kome je potvrdio osobne simpatije spram sovjetske vlasti i zatražio da komunistička Rusija s njim izmijeni izraze solidarnosti (kako izvješćuje socijalistički dnevnik "Avanti!" u broju od 28. listopada 1920).

Kad je Komunistička partija Italije 1921. godine prikupljala pomoć za gladne na Volgi, D'Annunzio je uputio svoj prilog i zauzvrat dobio brzojavnu zahvalnicu u ime ruskoga proletarijata; u svibnju 1922. godine (dakle poslije izгона iz Rijeke) Gabriele D'Annunzio sastao se u Gardoneu sa spomenutim narodnim komesarom za vanjske poslove Lenjinove Rusije Čičerinom, a njihova je veza još dugo potrajala; godine 1924. časopis "Krasnaja nov" pozvao je D'Annunzija na sudjelovanje u anketi *Uloga Oktobarske revolucije u svjetskoj književnosti*, a 1928. godine D'Annunzio je pozvan u Moskvu na proslavu stote obljetnice rođenja L. N. Tolstoja.

Literatura:

1. Cesare G. De Michelis: *D'Annunzio nella cultura russa*. U knjizi: Giuseppe Dell'Agata, Cesare G. De Michelis, Pietro Marchesani: *D'Annunzio nelle culture dei paesi slavi*, Marsilio Editori, Venezia, 1979.

2. Renzo de Felice: *D'Annunzio politico. 1918-1938*, Laterza, Bari, 1978.

3. Renzo de Felice: *Mussolini il rivoluzionario. 1883-1920*, Torino, 1965.

4. Piero Chiara: *Vita di Gabriele D'Annunzio*, ibidem.

Glede D'Annunzijeve sovjetizma konzultirati (barem):

1. A. Forti: *Fiume e il bolscevismo*, "La testa di ferro", 18. travnja 1920.

2. Renzo de Felice: *Sindacalismo rivoluzionario e fumanesimo*, Brescia, 1966.

3. E. Serra: *Nitti e la Russia*, Bari, 1975.

Kuriozum: Dva opsežna djela koja sam konzultirao ne donose međutim ni retka o svezama Lenjina s D'Annunzijevom Rijekom. To su:

1. Guglielmo Gatti: *Vita di Gabriele D'Annunzio*. Sansoni, Firenze, 1956 (500 stranica).

2. Michael A. Ledeen: *D'Annunzio a Fiume*, Laterza, Bari, 1975 (300 stranica).

9. SOFIJSKI RIJEČKI D'ANNUNZIO

Slavist Giuseppe Dell'Agata tvrdi kako je sofijski dnevnik "Zarja" pratio sve razvojne faze D'Annunzijeve riječkoga pohoda u člancima kojih su naslovi: *D'Annunzio se prepara na otpor*, *D'Annunzio urotnik*, *D'Annunzio hoće biti priznat*, *D'Annunzio i Lenjin*, *D'Annunzio blokiran*, i to u brojevima 1957, 2149, 2169, 2198 i 2242, tiskanim 1920. godine. Članak o D'Annunziju i Lenjinu tiskan u broju od 30. studenoga 1920. donosi između ostalog vijesti preuzete iz dnevnika "Avanti!" od 23. listopada gdje je riječ o D'Annunzijeve telegramu Čičerinu.

Literatura: Giuseppe Dell'Agata: *Gabriele D'Annunzio nella cultura bulgara*. U o. c. knjizi: *D'Annunzio nelle culture dei paesi slavi*.

Komentar. Početkom kolovoza 1994. godine obratio sam se svom dugogodišnjem sofijskom prijatelju Ganči Savovu i zamolio ga da mi pošalje spomenuti

članak *D'Annunzio i Lenjin*. Odgovor iz Sofije bio je iznenadujući, a glasio je: *Dnevnik "Zarja" imaju jedino u Narodnoj biblioteci. Na žalost, broj od 30. studenoga 1920. ne postoji! Redoslijed brojeva je sljedeći: br. 2219 od 28.XI.1920, br. 2220 od 1.XII.1920. Pregledao sam i druge brojeve, ali članak pod naslovom D'Annunzio i Lenjin nisam otkrio. Dakle, očekujem točnije bibliografske podatke.*

Ima ukletih pjesnika, ali i ukletih tema!

10. MARINETTI NA RIJECI

Među onima što su se pridružili tzv. "svetom ulasku" D'Annunziju u Rijeku nalaze se i četiri književna odličnika: futuristički prvak Filippo Tommaso Marinetti, pjesnik i dramatičar Sem Benelli, romanopisac i pripovjedač Giovanni Comisso te Raffaele Carrieri (koji tada ima 14 godina, a koga danas smatraju najizdvojenijim suvremenim talijanskim pjesnikom). Ovim spisateljima valja pribrojiti još i manje poznatoga pjesnika i romanopisca Artura Marpicatija, urednika književnih časopisa što će ih pokrenuti riječki Talijani najranijih dvadesetih godina.

Sukob republikanaca i monarhista, koji je također potresao redove riječkih D'Annunzijevih dobrovoljaca, slikovito se ogledao u netrpeljivosti koja je vladala u odnosima između dvojice glamuroznih pjesnika: D'Annunzija i Marinettija. Gabriele D'Annunzio bio je naime monarhist, Marinetti žestoki republikanac. No njihova međusobna isključivost tiče se prije svega pogleda na umjetnost. Marinetti je, naime, propovijedao ukinuće sintakse, pridjeva, priloga, interpunkcije, *pljuvao svakodnevno na oltar Umjetnosti*. Nekoliko godina prije dolaska s D'Annunzijem na Rijeku bio je optužio ovoga da je dekadentni prvak jedne *erotomanske i staretinarske Italije*, takve Italije koja da je načinjena od *fatalnih i incestuoznih žena*, te nazvao D'Annunzija *teško opisivim potomkom Casanove i Cagliostro* i *tolikih drugih talijanskih pustolova*, koji da stoga nije drugo nego *roulette sve samih banalnosti*, napučen kokotama, i *Montecarlo inih književnosti!*

Upadica: Divni su ti zločesti dečki u svojim međusobnim maštovitim vrijedanjima: Marinetti je nazvao D'Annunzija *načičkanom dekorativnom tapiserijom*, D'Annunzio Thomasa Manna *paštom šutom duha* i *Wagnerovim šimijom*, Krleža D'Annunzija *mizerijom od komarca koja hoće da čini gmljavinu*, D'Annunzio Marinettija *fosforescentnim kretenom ...* itd.!

Kad je glasoviti futurist stigao na Rijeku, bile su mu već 43 godine i ponajznatniji dio vlastita opusa bio je poodavno napisao. Iako je Marinetti na Rijeci održao vatreni govor u slavu *umjetničkoga i političkog djela ducea D'Annunzija*, poslije koga će govora D'Annunzio uskliknuti: *Za Marinettija, za junačkoga milanskoga agitatora, zavičite: Eia! Eia! Alalà!*, iako je Marinetti prikrivao svoj politički sukob s D'Annunzijem, činjenica je, međutim, da je duce Gabriele protjerao Marinettija iz Rijeke već poslije dvadeset dana!

O tih dvadeset Marinettijevih riječkih dana i o tih dvadeset marinetijevskih dana Rijeke Antonio Spinosa piše ovo:

... Marinetti je na Rijeci bio silno popularan. Svakoga dana prije objeda šetao je on po Corso Dante praćen repinom svojih obožavatelja mladića i djevojaka. Vazda je nosio polucilindar i štap. Od vremena do vremena on bi zastao pa, okružen svjetinom znatiželjnika, udario nasred ulice deklamirati svoje ili stihove inih futurističkih pjesnika kako bi slavio rat, "jedinu higijenu svijeta i jedini odgojni moral", kako bi veličao "sim-

foniju šrapnela", kako bi odlučno zastupao "sve žestoke športove što se odvijaju na otvorenom, kao što su tjelovježba, trke, boks", kako bi poticao mladež "na omalovažavanje svih akademskih diploma i na oslobađanje od stega tradicionalizma obitelji" /.../ Marinetti je iznenadivao gotovo cijelu Rijeku, ne toliko svojim improviziranim deklamacijama na Corso Dante, koliko svojim kazališnim predstavama u kojima se na pozornici nikada ništa ne bi zbilo, nego bi jedan ili dva glumca manje-više odsutjela svoje, a gledateljstvo bi, naprotiv, divlje urlalo. Ono bi poustajalo sa svojih mjesta i popelo se na sjedišta, grdeći na pasja kola takav njima tuđ oblik kazališta u kome, a upravo je to Marinetti htio, glumci šute, dočim publika svojim luđačkim urlicima nesvjesno predstavlja.

Poslije dvadeset dana, rekosmo, D'Annunzio je dekretom najurio svadljiva republikanca Marinettija iz Rijeke. Tršćanski karabinjeri dobili su pak iz Rijeke tajne dokumente u kojima je D'Annunzio okrstio Marinettija *spletkarom*.

Literatura: Antonio Spinosa: *D'Annunzio. Il poeta armato*, Mondadori, Milano, 1987.

11. KRLEŽA, D'ANNUNZIO, RIJEKA, TRAVNJA 1920.

Nespojivo je s razumom što niti jedan priredivač Krležinih knjiga nije do danas uočio i među korice uvrstio njegov govor u riječkom Narodnom kazalištu 1952. godine. Govor je tiskan pod naslovom *Jadranska tema (Odnosi istočne i zapadne obale kroz vjekove)* u "Riječkom listu" na Rijeci u broju od 3. srpnja 1952. godine. Kratak ulomak tog govora donosi Stanko Lasić u *Krleža. Kronologija života i rada* (Zagreb, 1982), ali s krivim datumom "Riječkoga lista" i, začudo, ne uvrstivši taj govor ni u bibliografiju Krležinih radova za 1952. godinu, niti u kazalo Krležinih djela u spomenutoj knjizi!

A u tom govoru meni toli dragom, te se čuje u predstavi *Vježbanja života* evo već više od 60 puta, i to u istom riječkom kazalištu gdje je i prvi put odzvonio prije više od četrdeset godina, u tom dakle Krležinu govoru sjeća se on dana kada je, u gradićima po brdima ponad Rijeke, mitingovao po zadatku KPJ, a dolje, dolje je na Rijeci, istodobno i tako blizu i suprotiva, i to je ono u svjetskim razmjerima kuriozno i neponovljivo, stolovao Gabriele D'Annunzio, svojim simfonijskim orkestrom ravnao u italotransu već legendarni Arturo Toscanini, a s jahte "Elettra", usidrene u riječkoj luci slao ratna izvješća u svijet Guglielmo Marconi. Istodobno svi!

Iz govora Miroslava Krleže u riječkom Narodnom kazalištu godine 1952: /.../ *Kako govorim u Gradu koji je prvi pao žrtvom suludog pseudoliterarnog nasilja i koji je kao simbol Kvarnera i Istre i čitave istočne jadranske obale još i danas na udaru ove, da je tako nazovemo, verslibrističke retorike, dopustite mi da se za trenutak zaustavim na jednom možda neznatnom, historijski svakako nevažnom, subjektivnom lirskom detalju, koji će nam poslužiti da njime ilustrujemo svu mračnu glupost ove komedije, koja je u interesu evropske civilizacije trebalo da svrši kao farsa, a koja se na žalost razbuktala do golemog požara što je pred našim očima progutao stotine hiljada nevinih žrtava.*

Polovinom aprila godine 1920, prije 32 godine, dakle već veoma davno, održao sam u okviru političke kampanje za afirmaciju Komunističke partije Jugoslavije u iz-

borima za južnoslovensku konstituantu čitav niz političkih zborova od Karlovca do Delnica i Fužina, i od Kraljevice do Crikvenice i Senja.

Situacija u svijetu, na terenu čitave centralne Europe, u Italiji i kod nas bila je u svakom pogledu objektivno revolucionarna. Serije šumskih i rudarskih štrajkova bile su kod nas od Bosne do Trbovlja svladane brutalnim policijskim i žandarmerijskim nasiljem, a policijska umorstva, koja su se počela javljati u serijama poslije agrarnog ustanka u Moslavini, Zagorju i Posavini, izazvala su aprila 1920. generalni štrajk u čitavoj zemlji, pod vodstvom Nezavisne radničke partije (u krilu Treće Internacionale - komunista). U okviru generalnog štrajka stale su željeznice i lađe, a kod Svetog Kuzme nad Bakrom lebdjela je saveznička i eshaezijska vojnička demarkacija nad sigurnošću riječkog puča. Glavni metteur en scene kvarnerske komedije, božanski Arkandeo sjedio je na Rijeci i svirao Chopina i Schumannov Träumerei [...]

Gore, na malenoj visoravni ispod same hreljinske gradine držali smo masovni zbor, na način kakav se onda kod nas njegovao: sa šumom crvenih barjaka, sa tamburicama i bisernicama, sa kojih su se vijale trobojnice, i sa tri jednostavne, lapidarne, kao što se onda govorilo "monolitne" parole: južnoslavenska socijalistička republika, Diktatura proletarijata pod vodstvom Komunističke partije i Treća Internacionala!

Pod našim nogama planuo je Kvarner u požaru nebeskog, proljećnog, toplog predvečerja. Od Cresa i Krka, od Brseča do Veprinca, od Kraljevice do Glavotoka blistalo je more u svojoj ljubičasto-grimiznoj panorami, a ja sam, subjektivno, pred masom naroda imao osjećaj, a to sam bio izrazio i riječima, da smo ovamo na Rijeku, na Hreljin, nad Bakarski zaljev i nad Vinodol donijeli lenjinski barjak, barjak novih internacionalističkih parola, koje su trebale da preporode čitavu našu bijednu, staru i ranjenu Europu, koja je još akutno krvarila od katastrofe ratova i revolucija iz perioda 1914. i 1918. [...]

Pod našim nogama ležala je Rijeka, koja se na ogromnom horizontu ispod Učke dimila u sunčanoj rasvjeti kao lomača nad kakvom starom slavenskom mogilom.

Svi mi smo još od najranijeg djetinjstva voljeli ovaj dragi nam hrvatski grad, imajući osjećaj da nas u utoku Rječine ona smaragdnozeleno topla voda povezuje s ostalim kopnima na ovoj akvamarinskoj lopti u višoj, kosmopolitskoj harmoniji, i ja sam, na onom našem komunističkom zboru hreljinskom, govorio uglavnom o ovom Gradu Evgenija Sisolškog Brsečanina, Viktora Cara Emina, Frana Kurelca, Ante Starčevića, Ivana Zajca, Šime Ljubića, Franje Račkog, Frana Supila, Milana Marjanovića i Nazora [...]

Stojeći pred narodom izvukao sam iz džepa Kurelčevu knjigu Fluminenzija i citirao iz te klasične riječke knjige članak o našoj 1848 smaškoj prošlosti [...]. I dok sam ja tako narodu čitao Kurelca [...]. zagrmjela je sa Rijeke protokolarna salva topova u znak da se veliki Arkandeo sprema na neku novu maskeratu, da se penje na palubu svoga Bucintora, kako bi tamo prstenovao u znak svoje Aeternae et perpetuae potestatis jednu od riječkih gospodica, uz čašu sherry brandya - koji je on patetično krstio: Il sangue morlacco.

Nastala je tišina i sve su se glave instinktivno okrenule u smjeru Grada. Grmljavina topova odjekivala je pod padinama ispod Plasa i lopte zvukova lebdjele su nad gudurama kastavskim i grobničkim, iznad Opatije i Lovrana, a sa oklopnjača na Kvarneru pušili su se mračni kovitljaji dima, crni kao barut.

- Gledajte ovu Učku, drugovi, koju je stari Kurelac zvao Vučkom, gledajte ovaj stari glagoljaški Cres, ovaj frankopanski Omišalj i Glavotok, ovaj naš Jadran od Vratnika i Senja do Opatije i čujte i počujte ovu mizeriju od komarca, kako hoće da čini grmljavinu! Questo papatace parla - da citiram njegov jedan stih - con bocca rotonda del canone, a dvije naše babe mogle bi ga metlom skinuti s ovog našeg kvarnerskog ogleдала kada bi htjele, i kad pod našom kraljevskom krunom ne bi bučkala voda u onim praznim radikalskim tikvetinama...

Reakcija mase na ove riječi bila je spontana! Urlik gomile nadvikao je topovsku grmljavinu tako te sam imao osjećaj da bi bila potrebna samo jedna jedina riječ pak da se svi survaju kao kakva slijepa stihija niz hreljinske stijene i da onako goloruci rastjeraju onaj diletantski ballo in maschera na Rječini. Bili smo opkoljeni rojalističkom soldateskom i žandarmerijskim kraljevskim kordonom, a sekundu kasnije, usred onog urlika mase, policijski komesar zaprijetio nam je upotrebom oružja ne promijenimo li temu sastanka sa određenim dnevnim redom, u okviru kog je bilo apodiktički zabranjeno da se govori o Rijeci !.../.

12. POSTDANUNCIJEVSKA RIJEKA O KRLEŽI

Prvi prijevod jednoga teksta Miroslava Krleže na talijanski jezik pada u prvu postdanuncijsku godinu: 1921. Tada u riječkom mjesečniku "La Fiumanella" (u broju 3) Bruno Neri objavljuje na talijanskom svoj prijevod Krležine *Pjesme naših dana*. U popratnoj bilješci Bruno Neri pripominje: *Upisan je u Komunističku partiju, za koju gorljivo vrši propagandu. Riječki Talijani dakle znaju za Krležine govore, od Karlovca do Delnica i Fužina, i od Kraljevice do Crikvenice i Senja (kako sam Krleža piše).*

U riječkom mjesečniku "Delta" (u dvobroju 6-7 za kolovoz-rujan 1923) tiskan je prepjev *Patetične pjesme o gospođi Evi Miroslava Krleže*. Prijevod je popraćen sljedećom bilješkom o piscu: *Posrijedi je duh nov, bujan i neumjeren, tipičan predstavnik jugoslavenske rase, koji još uvijek traži put što će ga dovesti do savršenstva i veličine: bude li ga umio naći, a mi vjerujemo da hoće, bit će on Meštrović jugoslavenske književnosti.*

Redakcija mjesečnika "Delta" bila je već u prvom broju (ožujak 1923) najavila pokretanje biblioteke "Delta" i predviđela tiskanje *Kristofora Kolumba* Miroslava Krleže, ali do tiskanja te biblioteke nije došlo. U uredništvu "Delte" bio je i Arturo Marpicati, jedan od Apeninaca koji su s D'Annunzijem došli na Rijeku.

POOSOBLJENA POVIJEST

Već se uvriježilo mišljenje kako je hrvatska književnost izrazito sklona metafizičkim sadržajima, a ta se činjenica pokušava objasniti kako *razdrto i izgubljeno društveno postojanje uvjetuje onostranost*. U studiji *Kontinuitet metafizičkog u hrvatskoj književnosti* Brešan nastoji potvrditi tu tezu na djelima hrvatskih pisaca, zaključno s Modernom. Tako će zaključiti da fantastični svijet Zoranićevih *Planina* - nije samo suha i racionalna alegorija već fantastično i iluzorno ostvarenje nacionalnoga bića, koje je u stvarnosti izgubljeno i nepostojeće. To je dakle naša nacionalna teologija upravo zbog toga što nije u stanju da bude praksa.

Da je književnost metafizična to i nije tako neobično, jer je to u biti same umjetnosti, ali Ivan Pandžić se pita, ako je povijest nešto zbiljsko i iskustveno, je li moguće da je i hrvatska povijest metafizična, to jest traži li svoja uporišta u *nadstvarnom, izvanstvarno utopijskom ili u nečem drugom što je iščašeno iz stvarnosti*. Odgovor nije kategoričan, ali kao da se dopušta mogućnost da je i hrvatska povijest metafizična, da traži svoj smisao i razloge izvan sebe, u otuđenju od vlastite biti, budući da *od 1002. hrvatski puk nema povijesti u smislu povijesnosti kao biti povijesti... utopijsko nepovijesna zgoda urodila je metafizičnošću, predstavila se žednome kao romon česme što samo u snu pjeva*. Naime, povijesnost je moguća samo po slobodi i kao sloboda, a sloboda se pojavljuje samo u rasponu ili napetosti između onoga što jest i onoga što bi trebalo da bude.

U eseju *O jednom simbolu Krležine umjetnosti* Frangeš je sjajno uočio leptiricu koja se *bori da proдре do izvora svjetlosti* i promovirao ju je kao jedan od najsnažnijih i najprisutnijih Krležinih simbola, koji se kao lajtmotiv provlači kroz njegovo djelo, javlja se u didaskaliji, dijalogu, dnevničkom zapisu, kao i u mnogim prozama, u privatnom i javnom kontekstu.

Sva je Krležina literatura silovit napor da se to svjetlo dosegne, kaže Frangeš, a noćni leptir koji se pokušava probiti kroz iluziju lampe ukazuje nam se kao sama krhkost naše povijesnosti koja se svija pod naletima zatirača. Frangeš osobito podvlači sljedeći citat iz Krležinih novela:

Duhnuo je vjhor dekadentnog, tako naročito našeg mladenačkoromantičnog kroa-tizma koji se zaletio na život kao leptirica na svjetiljku, mlad, lud, pijan, pun radosti i

zanosa, da već za sekundu bude spaljen. Nije li upravo ta tragičnost našeg zaleta na život učinila da postojimo, živimo, hodamo kao poosobljene povijesti. Osobito danas, kad nam se povijest ponovno uhvatila u svoje kolo smrti, kad nam se čini da samo povijesno naslijeđe upravlja i odlučuje našim životima. Preko noći smo se našli u povijesnim okolnostima kad povijest prestaje biti pričom i postaje sudbinom.

Danas ljudi žive, pate i ginu kao poosobljene povijesti. Tako svjedočimo svoju povijesnost. To je naš zalet na život.

Danas kad poosobljene povijesti možemo susresti u zbilji, posve je prirodno da ih otkrivamo i u literaturi. Pa mi se i lica iz mojih drama ukazuju kao poosobljene povijesti.

Kupido i Jahači apokalipse događaju se upravo u kraju gdje se danas najžešće zatire hrvatsko biće. Tragičnost postojanja u takvom okruženju prelama se kroz Kupidovu čistu, nedirnutu dušu. Kupido ne može dokučiti događaje oko sebe, pokušava ih razumjeti oponašajući postupke drugih i nepovratno će izgubiti ljubav. Oponašajući druge, Kupido zapravo uranja u povijest, a ona ga je spremno uhvatila u svoje vrzino kolo, kao da se ponovno počela događati samo zato da bi ga smrtno ranila. Kao poosobljenoj povijesti Kupidu preostaje jedino ljubavna čežnja kao njegov zalet na život. Zalet na život odveo ga u smrt.

Ivana u *Jahačima apokalipse* aveti same povijesti uvlače u svoj krug smrti. U tom zatvorenom krugu svatko ima svoj neoborivi motiv za zločin, svatko osjeća moralnu dužnost da izravna račune koje im je ostavio rat. Iako nije bio sudionik krvavih ratnih događaja, Ivana kao da sama povijest uvlači u obračun, oduzima mu tako zbilju i pravo na neopterećen život. Bilo je dovoljno da je mladica niknula na tom krvavom tlu i biva lišena vlastite životne realnosti. Kao poosobljena povijest u tom zagrljaju smrti Ivan jedino može darovati svoje srce. To je njegov zalet na život.

Profesorova šutnja u *Ozračju* jedini je mogući odgovor novim Pilatima koji se ne brinu mnogo o čistoći ruku, i svim se sredstvima upinju da ponište povijesnost jednog naroda, svodeći njegovu povijest u domenu metafizičkog, kao nekoć i Khuen Hedervary: *Što hoće ti Hrvati s knezovima i kraljevima kad je sve to ionako izmislila Matica hrvatska*. Poosobljena povijest koja iščezava u šutnji sudbina je tolikih poništenih egzistencija, koje su tijekom vijekova pokušavale dosegnuti izvor svjetlosti, a preostalo im je tek kao Petru Zrinskom da poruče voljenoj ženi: *Ja sam sve na Božju volju ostavil, ti se ništar ne žalost, ar je to tako moralo biti*.

Kao što se Krležin noćni leptir pokušava probiti kroz iluziju lampe, tako se i Profesor u *Ispitu iz hrvatske književnosti* pokušava sa Studentom iz povijesnog razvojnog kontinuiteta jedne književnosti probiti do iluzije života. Superiorna, samosvjesna individualnost plete mrežu oko *duševnog čovjeka* kao konstante hrvatskog bića pa i književnosti, pokušavajući osvojiti neku svoju slobodu. A onda se nađu nad ponorom koji se nužno otvara između imaginarne slobode i čina. Kao da se zbilja gorko narugala s njihovim zaletom na život, pretvarajući ih u bespomoćne poosobljene povijesti.

U Krašićkoj uzničkoj pustinji, pred Stepincem na samrtnoj postelji, Duh Sveti vodi reviziju procesa, raskrinkavajući zloduhe koji su uporno nastojali onemogućiti pojavu od samog neba izabranog svjedoka povijesnosti jednog naroda, a potom mu u svom pobjedničkom plesu uzimaju život kap po kap, zatirući tako jedini preostali glas na ovim prostorima o pravu hrvatskog naroda na vlastitu državu.

Nije li Stepinčeva karizma metafora karizmatičnosti hrvatskog naroda da dosegne svoju povijesnost, to jest slobodu po kojoj je povijesnost jedino moguća. Jedino karizmatičnim predanjem poosobljena povijest može stići do svoje povijesnosti.

Danas, kad hodamo i ginemo kao poosobljene povijesti, u svojim sam novim dramama pokušao doslovno poosobiti povijest.

U drami posvećenoj 900. godišnjici Zagreba pokušao sam uspostaviti grad kao dramsko lice, protežno kroz stoljeća, koje je zapravo poosobljena povijest. Povijesna podvojenost Gradeca i Kaptola pretopila se u dramatičnu podvojenost lica, koje karizmatički nosi muku te podvojenosti, kad se jedan brežuljak priklanjao jednom vladaru, a drugi se brežuljak priklanjao drugom izabraniku, a oba je brežuljka gutao jedan požar i tresao isti potres. Podvojeno dramsko lice iscrpljuje se u nastojanju da dosegne svoj identitet, da razarajuće suprotivštine prevlada svijest o jedinstvenom biću, ali taj se ideal ne ostvaruje čak ni u trenucima zajedničke nesreće i pogibelji. Tako grad kao dramsko lice postaje metaforom podvojenosti našeg narodnog bića. U kolikoj pak mjeri živi kao dramsko lice u tolikoj mjeri i funkcionira kao poosobljena povijest.

I Sloboda se postavlja kao dramsko lice. Grad i Sloboda se međusobno traže, nalaze i udaljavaju. Iz zagrljaja opstanka uvijek ih odvlači neka pogibelj.

U pasiji *Križni put Duše* pokušao sam postaviti Dušu kao dramsko lice. Duša dolazi u našu situaciju kao dvojnik svjetskog moćnika, kao dvojnik ravnodušnog svijeta. Njezina muka, dakle, nije u suprotstavljanju tijelu, već se ona sukobljava sa svijetom, a po osjećanju vlastite krivnje distancira se od svijeta. Zbog toga će svijet pristati i na krajnji paradoks, na razapinjanje duše. Sve ovo što nam se danas događa i jest razpinjanje duše. Ali Duša i kao poosobljena povijest na križu čezne za svojim uznesenjem, vjeruje u uzašašće kad metafizičnost postaje zbiljom.

Po svojoj karizmatičnosti naša je povijest dramsko lice.

Ante Stamać

ŠTO DUBRAVKO JELAČIĆ BUŽIMSKI DUGUJE MIROSLAVU KRLEŽI?

U intervjuu što ga je 1983, a na pitanja Gige Gračan, dao pa u knjizi objavio Dubravko Jelačić Bužimski, nalazi se i njegov sljedeći odgovor glede temeljnog problemskog ustrojstva vlastitih drama: *Danas, nakon više od jednog desetljeća pisanja za kazalište, doista sam uvjeren da pozornica nije poligon za provjeru nekih teza, za dokazivanje nekih ideja, nego da je... prostor za preispitivanje određene duhovnosti. [...]. Ponekad mi se čini da je upravo težičnost - a za nju je scena preslaba - iselila kompletne dramaturgije iz umjetnosti. Tu prije svega mislim na Brechta... upravo zbog te težičnosti u traženju uvijek istih uzroka nesreći koja vlada njegovom scenom i nepravdi od kojih trpe njegova lica. Zahtjev da teza nadjača lica mnogo više govori o čovjeku koji piše negoli o licima koja je napisao - a trebalo bi biti obratno. I, nešto poput odavanja vlastitog prostora za ispitivanje određene duhovnosti, nešto poput upute na vlastitu praksu pisanja za kazalište: Na posve suprotnom polu stoje, recimo, komadi Ödöna von Horvátha...**

Piščevo samointerpretiranje, njegovo, rečeno Flakerovim nazivom, samoimеноvanje, nije najsigurniji put analitičaru njegovih djela. Ono može biti i ponuđena formula zakrivljanja, prešućivanja bitnoga, hotimičnog zavodenja. Parafrazirajući navedene Jelačićeve rečenice, mogli bismo slobodno pridometnuti kako i u ovom slučaju zahtjev da teza nadjača, ali sad vlastite komade, *mного više govori o čovjeku koji piše negoli o komadima koje je napisao.*

Jer, Dubravko Jelačić piše komade nakon niza kazališnih revolucija, involucija i tobožnjih revolucija što su se upravo preko glumišta i gledališta kao suodređujućih medija zbile u europskom, dakako i u hrvatskom kazalištu. Između Krležinih analitičkih drama iz dvadesetih godina i našega autora više je no pol stoljeća mijena te sijaset što kazališnih što poglavito dramaturških zamisli, koje su upravo kaza-

* Navedeno prema knjizi *Sjene*, Zagreb 1988, str. 197-198. Navodi iz Jelačićevih drama daju se prema tom izdanju.

lišnom praksom kao takvom pretočile dramu i dramsko ustrojstvo u *tekstove* jedva uočljive strukturne preglednosti. Mislim tu, postupno, na Pirandellove obrate u ontološkom smislu, na odnos zbiljsko-nezbiljsko, pa na nadrealističko devastiranje svake racionalne osnovice, pa na antikomade, pa na kazalište okrutnosti, nipošto ne zaboraviti ni "japanasto" kazalište tišine, potom na novomedijsku vizualnost, što je sve posvema isprevrnulo standardne odnose unutar klasičnih rasporeda dramskih i kazališnih funkcija. Ti su odnosi možda na aktantskoj razini (osim kategorije vrijednosti) i zadržali stanovitu konzistenciju i stalnost, ali su se znatno zamutili na razini akterskoj, na razini likova nerijetko sveli na hiperrealističku aleatoriku i pomutnju s podrijetlom u svakodnevnome, da bi se baš *glamuroznom* kazališnom praksom, *mišljenjem teatra*, kako to vole reći kazališni ljudi, odnosno postuliranjem glumca i svih njegovih doista vrlo raznolikih vještina, *pisani komadi* stali motriti kao nekakvi malo potrebni predlošci.

Dubravko Jelačić Bužimski uz nekolicinu svojih suvremenika koji su se pojavili na hrvatskim scenama sedamdesetih godina (Brešan, Bakmaz, Senker, Skrabe, Mujičić, potom Gavran i dr.) kao da kazalište nanovo vraća jeziku, *literaturi*, prostođušno bi rekli kazalištarci. Naš je autor, na tragu svakako spomenutog von Horvátha, očitao znakove neposredne zbilje i učinio ih znakovima scene, ali posredovane jezikom. Uostalom, hrvatsku književnost nakon 1971. i treba u cjelini motriti kao povratak jeziku, kao napor blizak metajezičnom, kao napor naime da sam medij izražavanja postane predmetom i mogućnošću njegove *težičnosti*. Zaokret je to dvostruke naravi: povratak hiperrealizmu i povratak mediju izražavanja. Glede prvoga, na djelu je pomak sličan onomu iz konca dvadesetih godina, uostalom sličan onomu što ga je obavio Krleža nakon *Legendi*. Glede drugoga, u hrvatskom se kazalištu nešto zbilo po prvi put, s Brešanovim *Hamletom* kao putokazom: za određene sadržaje valja naći određeni jezični idiom, bilo to narječje, dijalekt, mjesni govor, žargon ili slang. Jelačić tu nije toliko korjenit: on se drži književnog jezika, onakva kakav se na stupnju jezičnog razvoja mogao očitati nakon Deklaracije.

U tom smislu, svakako najširem mogućem, naš se autor poslužio nečim najnormalnijim, što nam omogućuje da njegove komade poimamo kao *dramske komade* s početkom, sredinom i krajem. U njima se radnja, ne neophodno *dostojna* ili *ozbiljna*, iznosi govorom koji je uresila ružna zbilja, ne onakvim kakav bi morala iznositi svaka osoba prema svojoj funkcionalnoj posebnosti. Nadalje, *radnja* je izvrgnuta *pripovijedanju*: sve osobe u svim komadima podvrgnute su nekom sudbinskom gibanju kojega se konci nalaze u rukama sile izvan prikazana prostora i vremena, dakle i izvan vidljive scene. Vidljiva scena izlaže nešto što se već prethodno dogodilo te je bilo ispriopovijedano: kao priča o Honoréu Subracu, kao znana Donadinijeva smrt, kao priča o Vidriću i izmaštanoj Sali, kao prešućena vrpca na kojoj je snimljen preljub, kao čista reportaža o nesretnim ljudima s trga. Jelačić je vrstan pripovjedač, i to se vidi i u njegovim komadima. Hoće problem, sve ako i niječe *tezu*, ali ga iznosi *pripovijedanjem*, a ne *radnjom*, govorimo li i nadalje aristotelovskim nazivima i njima primjerenim pojmovima dramskog fenomena.

Kako se taj splet odnosa očituje u sučeljenju prema Krležinim analitičkim dramama? Odgovor na to pitanje valjalo bi potražiti u jasnim razlikovnim obilježjima, a ona se ponajbolje mogu očitovati motreći na funkcije u aktantskom modelu.

Pošiljatelj Jelačićevih *vrijednosti* nije ni Bog ni sudbina ni kritička svijest. Upravo je kritička svijest, primjerice, pošiljatelj Krležinih *vrijednosti*, svakako i Matko-

više, Božićevih, Šoljanovih. Neki ustaljeni poredak društvenog bitka upravlja vrijednošću oko koje se bore osobe. U Jelačića takva poretka jednostavno nema. Predmet sukoba, primjerice u *Gospodaru sjena*, nije neka od moralnih vrijednosti, kako bi se to s obzirom na jednoga od sudionika, profesora kaznenog prava, moglo i trebalo očekivati. Ono oko čega se bore Profesor i Student jest lukavo približavanje jednom već dogodenoj priči, odnosno udaljavanje od nje. Predmet sukoba u *Poštari zvoni samo jedanput* nije vrijednost materijalna (dobitak na lutriji), vrijednost socijalna (recimo, ostvaren izlet), vrijednost intimno strasna (ostvaren preljub), nego upravo izbjegavanje svake od njih. Pošiljatelj dakle jednostavno nije začetnik zbivanja, nije sudbina, um, Bog ili povijest. Pošiljatelj je u Jelačića, osim u *Gospodaru sjena*, jednostavno slučaj ili prirodom ljudskih stvari uvjetovana nesreća, ili nesretnost kao takva, kako se to ponajbolje vidi u takobitku *Preludija za dobre ljude s trga*. Odsutnost pošiljatelja odsutnost je regulativne osnove. Odatle Jelačićevo odbijanje komada u kojima su *dobri* stalno *dobri*, a *zli* stalno *zli*. Pošiljatelj je jednostavno mogućnost da se mimetički iz zbilje preslika *pièce bien faite*. A to nije dovoljno za koherentnu shemu aktantskih odnošaja. Na mjestu pošiljatelja prazno je mjesto metafizičkog besmisla. Krležin Smisao sučeljuje se Jelačićevu besmislu kao jasna razlika. Smisao nagovara primjerice Leonea da razotkrije ono *mutno* i tamno u ljudima i u njihovim društvenim odnošajima na jednom povijesnom presjeku. U Jelačića akteri bivaju nagovoreni besmisлом, odnosno poznatom, jednom već ispričanom zgodom, koja se radi, možda, prošlih vrijednosti već bila dogodila. Krležine vrijednosti šalje etički ili povijesni *Bog*, Jelačićeve su vrijednosti jednostavno *neposlane*, pa ih u etičkom, društvenom, povijesnom ili metafizičkom smislu, čak ni u estetskom, kako je to nerijetko u Krleže, jednostavno nema.

Ili, nema ih poimamo li ih supstancijalno, kao Vrijednosti! One su poput priraslica što ih svaka osoba, svaki akter nosi sobom na tijelu! U *Preludiju* to su male čežnje za povratkom pojedinačnih izgubljenih sreća. U *Gospodaru sjena* to su skrivene silnice kojima se Profesor i Student služe kako bi jedan drugoga namamili u mrežu, prvi u mrežu istine priče o Honoréu Subracu, drugi, koji iz nje bježi, u mrežu zbiljske, policijski režirane likvidacije. U *Poštaru*, gdje se kao *lažnost odnosa* ocrta i biološka alegorija o kukcima pod svjetlom i tamom, vrijednosti su male sebičnosti svakog od hiperrealistički pojmljenih aktera, koji su, svi istodobno, i protagonisti i antagonisti, i pomoćnici i odmoćnici jedni drugima. Ako nema središnje vrijednosti, onda se svi sudionici (kukci u tami!) prema njoj odnose akceleracijski centrifugalno. U *Donadinijevoj smrti* protagonist zapravo zakolju njegovi likovi, četvorica njih traže autora da ga zakolju, svog auctora, svog množitelja, svoga tvorca, svog Boga! A u *Ponoćnoj igri* likovi glumci uzalud ištu mogućnost približavanja i egzistencijalnog stapanja. Stopiti ih može samo lahorna čežnja: *Sjeti se, sjeti se, Sali...* I tako dalje. Svijet bez vrijednosti svijet je bez pošiljatelja vrijednosti, i obratno. Likovi se kreću po sili svoje izdvojenosti. Nipošto lutke, oni su likovi preslikani iz zbilje, gotovo tehnikom televizije, ali u rasporedu koji, bez ikakve mogućnosti metafizičkog osmišljavanja, nemaju ni mogućnosti za metonimičko ulančavanje. Svijet pokidanih veza svijet je bez supstancije, koju možda može zamijeniti samo dobro sročena priča, odnosno dobro postavljena i odigrana predstava.

Glede protagonista i antagonista, samo se u *prenju*, poput nesročne *altercatio*, može očitati čist raspored sila, kojemu ne pomaže nitko, kojemu je u pozadini dobro sročena Apollinaireova priča odnosno, s druge strane, jasan plan likvidacije stvoren

u glavi tvornog ljubavnika i policijskog ubojice. Profesor i Student u uzajamnoj borbi na život i smrt, baš kao u Gerge i Schlincka, tih igrača čistih sila u Brechta. Nije li tu, baš na tom mjestu, *antibrechtovac* Jelačić uhvaćen u intertekstualnu mrežu iz koje se hoće izvući? Oba se aktanta, spuštenu u shemu učitelja i učenika, imenovana tipološki Profesor i Student, te uprizorena kao uloge što su ih magistralno odigrali Kvirgić i Vidović, oba se ona dakle bore na život i smrt, ali ne radi kakve vrijednosti osim one što je nudi biološka strast ili biološka igra.

Krležini aktanti, primjerice akteri otac i sin, idealna Beatrice i pomajka Castellica, bore se svaki za svoju vrijednost, kojoj znadu naći metafizičku podlogu. Odnosno, metafizička je podloga pošiljatelj njihovih vrijednosti, oko koje se bore zastupnici istine i zastupnici laži, dakako istine i laži života kakve se očituju u skladu s valjanim vrijednostima društvenog bitka. *Gospod doktor* bu škarama zaklal *Barunicu* iz etičke, ne čisto biološke strasti. Student ubija Profesora radi likvidacije znalca istinite priče, ali i radi ispune jednog policijskog zadatka. Tu je ta razlika.

Ne postoji li pošiljatelj vrijednosti, ne postoji li sama vrijednost, ne postoji li jasno razvidan odnošaj protagonisti-antagonisti, ne postoji li njihova pripomoć putem osoba ili putem dramaturški stvorenih uvjeta, ne postoji ni primatelj vrijednosti.

Nijedan Jelačićev lik nije primio vijest iz neba poput kakve čiste zrake ili jasna i razgovjetna groma. Svaki od njih djeluje iz sebe sama, iz unutrašnjih bioloških potencija, iz svoje bačenosti u nesavršenu zgradu svijeta, u zgradu svijeta uostalom hrvatske suvremenosti toga doba. Primatelj tih obavijesti o Smislu izvan je djela: gledatelj ili čitatelj, dakle sudionik zbiljskog konteksta stvari. Time Jelačić preuzima kao pisac djelatnu ulogu: on šalje obavijest svojim gledateljima, i tek je na gledatelju da nedostatak unutrašnje aktantske koherencije nadoknadi vlastitim očitavanjem smisla i, eventualno, kritičkom reakcijom.

Iz ovoga kratkog pregleda dramaturškog ustrojstva Jelačićevih komada, a sučeljena znanu ustrojstvu Krležinih analitičkih drama, moglo bi se reći:

1. Jelačić je bliži svijetu *Legendi* negoli *galicijskom* i *glembajevskom* ciklusu. Bliži je dramskom ustrojstvu jasno čitljivih likova ali zato nejasno čitljivih odnosa među njima.

2. Jelačićeva je *povijesna* zadaća, kako je već bilo i naznačeno, što je jezik, dakle njegova vlastita pripovjedna književnost, ponovno stekao doličan status. S pozornice se čuju lijepe riječi jezika, jezika suvremenog, baš kao što se u Krležino doba mogao čuti jezik kozmopolitskog hrvatskog salona odnosno hrvatskog bojišta.

3. Jelačićevi aktantski rasporedi osiromašeni su za kategoriju vrijednosti i smisla, dakle i za njihova pošiljatelja: kritičku svijest, kakvu vjeru, ili jednostavno budućnosnu nadu. Njegove aktere nagovara Ništa kao takvo. U Krleže nije tako.

4. Jelačić gradi komade za scenu, koja biva simulatorom jedne povijesti bez smisla. Krleža piše komade s nadom u kritički uvid, koji bi možda mogao *pomoći zbilji*.

5. Jelačić teži biti *atezičan*; Krleža je "tezičan".

Držim da je ovaj kratki nacrt razlika jasan raster na kojemu je moguće pronaći odgovor na pitanje naznačeno naslovom.

OSJEČKE KAZALIŠNE TRIDESETE

ZAŠTO OSJEČKE KAZALIŠNE TRIDESETE?

Izbor tridesetih kao povijesne i kulturološke teme nije slučajan. To je prijelomno desetljeće za kulturnu povijest Osijeka i njegovo kazalište, duboko uraslo u njegovu sredinu kao središnje mjesto umjetničkog i nacionalnog duha. Kako su Osječani već osnutkom Narodnog kazališta 1907. dokazali koji su ih razlozi nagnali da izbere pravo na hrvatsko kazalište, a njegovo postojanje u sljedećih dvadeset godina to je i opravdalo, ni sada ne mogu mirno gledati na njegovu sudbinu. Ovaj put počinje obrambeni otpor grada kao vitalnog bića kojem se pokušava promišljeno oduzeti njegova važna stečevina. Osječko kazalište udaljeno na više godina iz svoje matične kuće, ometeno u svom redovitom djelovanju, ne može biti u potpunosti nadomješteno, ali se zato otvaraju nove scene, stvaraju predstave različitog dramskog žanra, te je to dokaz kulturološke snage i umjetničkog interesa ove sredine. Tako osječke tridesete odgovaraju na nametnuti izazov svome kazališnom životu i njegovom povijesnom kontinuitetu, upirući se o bogatu prošlost i suvremenost svoga grada, zacrtavši mu budućnost i društveni prostor, sve do najnovijeg doba.

POVIJEST I KAZALIŠNI TEMELJI

Povijest burno vrije na prostoru krajnjeg istoka Hrvatske. Geopolitički položaj, prirodna bogatstva Osijeka i ljepota njegove okolice, pobuđivali su uvijek, a i sada smo svjedoci tome, nagnuća različitih osvajača. Poslije Ilira stižu Rimljani, redaju se Goti, divlji Huni, Avari, Franci, Bugari, Turci i konačno Austrijanci u 18. stoljeću. Grad doživljava postupno, tijekom vremena, gospodarski i urbanistički procvat u sve tri cjeline - Tvrdra, Gornji i Donji grad. O kulturnom, napose kazališnom životu sačuvani su tek fragmenti. Danica Pinterović u knjizi *Mursa i njezino područje u antičko doba*¹ iznosi da su rimske legionare povremeno obilazili putujući glumci, nastupajući na prostoru današnje središnje gradske tržnice. Vjerojatno su i Turci njegovali neki oblik scenskog izraza, barem sajmenog tipa, kada su Osijek već pretvorili u čvrsto vojno uporište i kasabu s tri raskošna minareta, a jedina značajna kršćanska grupa bila je trgovačka kolonija Dubrovčana na periferiji mjesta.

¹ Danica Pinterović: *Mursa i njezino područje u antičko doba*. Centar za znanstveni rad JAZU - Osijek (Posebno izdanje) I, Osijek, 1978.

Pouzdani i utemeljeni podaci o kazališnim predstavama poznati su tek za dva posljednja stoljeća. Održavaju se školske predstave na latinskom, njemački se razmahao u kazalištu poznatom kao Theater in der Oberstadt - Esseg, zatim u plemićkim kućama (ljetnikovac grofova Pejačević u Retfali)² i za tu svrhu prihvatljivim prostorima. I glazbeni život postigao je zavidan stupanj i umjetničku raznovrsnost. U Osijek navraćaju na proputovanju iz Italije i Austrije kapele i značajni pojedinci, izvodeći djela europskih skladatelja. Ove povijesne i kulturološke činjenice podastiru Tomo Matić,³ Kamilo Firinger,⁴ Dragan Mucić,⁵ Gordana Gojković,⁶ Stanislav Marijanović.⁷ Istodobno jača potreba za stvaranjem hrvatskog kazališta kao središnjeg ishodišta umjetničkih i vrijednosnih silnica brojčano ojačalog i nacionalno osviještenog građanstva. Osnutkom Hrvatskoga narodnog kazališta 1907. dugogodišnji san prelazi u stvarnost. U sljedećih dvadesetak godina Osječani oblikuju repertoar kojim se moglo, tematski i žanrovski, i u dramskoj i u glazbenoj grani, podići i središnje nacionalno, zagrebačko kazalište. Podsjećanje na taj odnos nije slučajno. Kazališnopovijesna sudbina približno im je jednaka. Svako za sebe prošlo je razdoblje njemačke jezične prevage, a zatim se mukotrpno borilo za potvrdu osobnih vrijednosti, znajući da su jedno od mjesta stvaralačke potvrde nacionalne samobitnosti.

KULTURA PODREĐENA POLITICI I PRVE REAKCIJE

Kada navika i sljubljenost s osječkim kazalištem postaju dijelom gradskog života, kada je stvorena stalna publika, tada je u Ministarstvu prosvete u Beogradu 27. ožujka 1928. odlučeno da ono postane pokrajinskim, te da umjetnički opslužuje Vojvodinu i Srijem i da nekoliko mjeseci proboravi u Splitu kao Narodno kazalište za Primorsku banovinu. Kolikogod je teško prihvatiti spoznaju da je Drama osječkog kazališta pretvorena u svojevrsnu putujuću truppu koja će tek nekoliko mjeseci boraviti u matičnoj kući, još se teže pomiriti s odlukom o ukidanju opere i operete. Glazbena tradicija duboko je ukorijenjena u navike i želje Osječana, još od vremena Nikole Fallera, odnosno početnih sezona osječkog kazališta, kada se uz pomoć opere i operete pridobivala publika, dotad navikla na njemačke pjevače i glumce. Hrvatska pjevačka i glazbena udruga "Kuhač" pokušava preuzeti zadaću održavanja kontinuiteta glazbenih uprizorenja te svoje, dotada društveno priznato i poštovano djelovanje, upotpunjava i operetnim nastupima. "Kuhač" je povijesni nasljedovatelj "Esseker Lieder - Musiktafela",⁸ utemeljeno 1858. godine, najstarije glazbene udruge

² Antonija Bogner-Šaban: *Četiri kazališna plakata obitelji Pejačević*, Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU, god. VII, br. 18-19, str. 142-150, Zagreb, 1981.

³ Tomo Matić: *Kazalište u starom Osijeku*. U *Iz hrvatske književne baštine*, Zagreb - Slavenska Požega, 1970 (prvo izdanje 1938).

⁴ Kamilo Firinger: *Osječko kazalište u prvoj polovini XIX. stoljeća*. U *Spomen-knjiga pedesetogodišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907-1957*, Osijek, 1957.

⁵ Dragan Mucić: *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907*, Osijek, 1967, str. 165.

⁶ Gordana Gojković: *Muzički teatar na osječkoj pozornici u drugoj polovici 19. stoljeća*. U *Četvrti znanstveni sabor Slavonije i Baranje*, Zbornik radova, sv. 1, Osijek, 1984.

⁷ Stanislav Marijanović: *Njemački teatar u Osijeku*. U *Krležini dani u Osijeku*, Osijek - Zagreb, 1991.

⁸ Povijest osječkih pjevačkih udruga seže u 1858. godinu. Tada je u Tvrdi utemeljena pjevačka udruga Esseker Liedertafel, koja se uskoro stapa s novoosnovanom Kirchen-Musikverein, te se od 5. siječnja 1862. naziva Essegger Gesangsverein. Krajem stoljeća, 1890, u Gornjem gradu je osnovano Osječko glazbeno društvo, odnosno Osječko dobrovoljno glazbeno društvo (1891), koje ima orkestar, te

u ovom gradu. U sklopu "Kuhača" stvara se kazališni odsjek, a vodi ga Lav Mirski. On okuplja pojedine članove Narodnog kazališta i nadarene pojedince iz vlastitog zbora. Vatreno krštenje je opereta *Vesele žene Osječke*,⁹ 31. prosinca 1928, izvedena tijekom "Kuhačeve" društvene zabave u hotelu "Royal". Neočekivan uspjeh najveća je nagrada njezinim tvorcima, dobrodošao je gradskoj upravi, kao i kazališnim dioničarima. Uslijedila su još dva uprizorenja operete *Vesele žene Osječke*, ali sada u zgradi kazališta, što je značajan povijesni datum. Glazba je ponovno ušla pod njezin krov, a zaobilaznim putem nadmudrena je kratkovidna politička odluka o zamiranju opere i operete. Nije u pitanju samo njihova popularnost nego i mjesto njihova izvođenja. Kazališna zgrada okupljalište je inteligencije, zrcalo njezinih razmišljanja i težnji.

Koliki je entuzijizam kazališnih dobrovoljaca "Kuhača" govori i to da je ubrzo uslijedila premijera Lehárove operete *Ševa*, 24. ožujka 1929. Josip Kulundžić, koji tih dana u Osijeku postavlja svoju dramu *Gabrijelovo lice*, piše zanosno o ovoj predstavi u lokalnom dnevniku "Hrvatski list". On iscrpno razlaže dramaturgiju uprizorenog, naslutivši da će u budućnosti Ružica Pfeiffer (Margita) biti nositeljica odgovornih uloga u "Kuhačevom" ansamblu, jer njezin glas, način na koji ona daje emocionalnu ekspresiju muzičke fraze, skladnost njezinih plesnih i glumačkih pokreta¹⁰ teže tome cilju. Kulundžić je jednako utemeljeno procijenio Josipa Hartla, Zlatu i Đuku Trbuhovića, zalažući se za njihov povratak u Narodno kazalište, a najavio je i zvijezde "Kuhačeve" operete: Mišu Weissa, Poldu Nietsch i Zdenku Rubenstein. Sljedeća premijera, Albinijeva opereta *Barun Trenk*, 6. listopada 1929, Osječanima dobro poznata, postavljena je u čast 180. obljetnice smrti ovoga slavnog slavenskog Don Juana i među različitim slojevima publike - popularnog junaka. Tako su ubrzo svojom stalnom nazočnošću i umjetnički sve utemeljenijom kakvoćom "Kuhačevi"

muški i ženski zbor. Ono se od 1907. godine zove Hrvatsko pjevačko i glazbeno društvo "Kuhač". Tako je "Kuhač" povijesni nasljedovatelj udruge Esseker Liedertafel. Od kraja prošlog stoljeća u Donjem gradu postoji pjevačka udruga "Lipa", koja je od svoga osnutka, 1876, izrazito hrvatski usmjerena, što je posebno važno u povijesnim previranjima u Osijeku i izmjenama njegova pučanstva tijekom dvadesetog stoljeća. "Lipa" je u trećem desetljeću, također, stvorila kazališni odjel, ali za razliku od "Kuhača", u Donjem su gradu davane dramske amaterske priredbe. Većinom se koriste tekstovi Matice hrvatskih kazališnih dobrovoljaca.

⁹ Dragan Mucić obradio je repertoar osječkog Hrvatskoga narodnog kazališta od 1907. do 1980. godine u enciklopedijskom izdanju *Repertoar hrvatskih kazališta, 1840-1860-1980* (Priredio i uredio Branko Hećimović), Globus - Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1990. Mucić je većinu operetnih i opernih predstava "Kuhača" uveo i pribrojio repertoaru Hrvatskoga narodnog kazališta. Za tu Mucićevu odluku ima donekle opravdanja. "Kuhačeve" operete izvodile su se obično u zgradi kazališta, jer je ono bilo uvijek središte osječke scenske umjetnosti. Međutim, glazbenom repertoaru osječkog Hrvatskog narodnog kazališta nisu pribrojane "Kuhačeve" predstave koje su se izvodile izvan spomenute pozornice. Kako je "Kuhač" na repertoaru imao djela koja su uglavnom izvedena prethodnih sezona u Hrvatskome narodnom kazalištu, a većina se obnavlja sljedećih godina, ovaj kulturološki napor "Kuhača" na održanju glazbenog života u Osijeku tridesetih, stoljen je s ostatkom glazbenog programa osječkog kazališta. Tako je zanemaren kulturološki važan oblik kazališnog života u Osijeku. On svojim poluprofesionalnim ustrojstvom odgovara približno sličnim pojavama poluprofesionalnog kazališta i u drugim hrvatskim gradovima toga razdoblja, u Splitu, Sušaku, Dubrovniku. I na kraju, "Kuhačeve" operete traju i u godinama kada je u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu uspostavljena ponovno opereta i opera, pa je pjevačka jezgra "Kuhačeva" ansambla ponovno u profesionalnom angažmanu, ali i te kako ispomaže svoje prijatelje amatere, kao što su oni nekoć pomagali njima.

¹⁰ Josip Kulundžić: "Kuhač" se kvalificira za osnutak privatnog operetnog kazališta, "Hrvatski list", Osijek, 26. ožujka 1929.

opretni pjevači uspjeli premostiti prazninu nastalu u kazališnom i kulturnom životu svoga grada na kraju trećeg desetljeća.

PRVA GODINA PUTOVANJA I VRAĆANJA NARODNOG KAZALIŠTA

S velikom pozornošću očekuje se povratak dramskog ansambla Narodnog kazališta. On zimuje u Osijeku u sezoni 1929/1930. Početak godine, kako to već priliči slavljeničkim danima, obilježen je zabavnim komadima - Arnold i Bach *Nasilno ukonačenje*, Nickolas *Tripud vjenčani* - a tek zatim će zaredati dramske premijere, pripremljene za povratak u matičnu sredinu. Na gostovanjima izvan Osijeka poneki glumci starije generacije obnavljaju umjetničke uspomene na svoje početke u različitim putujućim trupama, a približno slično iskustvo stječu i njihove mlađe kolege, jer su sada prisiljeni iz večeri u večer nastupati u žanrovski različitim djelima. Kako ustvrđuje Dragan Mucić u studiji *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, kao kazalište triju banovina u staroj Jugoslaviji 30-tih godina*,¹¹ dramski ansambl je tijekom pojedine sezone izveo i više od tri stotine predstava različitih naslova.

Prilagodljivost situaciji, glumačka znatizelja i prisnost s gledateljima raznovrsnih kulturnih interesa omogućile su pojedincima popunu vječno prošupljenih umjetničkih džepova. U Donjem gradu u dvorani kina "Slavija" igraju Ivica Tanhofer i Joso Martinčević u skečevima *Jutro, dan i noć* i *Gospodin s dugim nosom*. Lidija Mansvjetova pjeva ciganske romanse uz pratnju na glasoviru Aleksandra Sibirjakova. Na drugoj strani grada, u središnjoj ulici, u hotelu "Royal", Vasilij Uljanišev likovno oprema varijetetsku točku *Boni na mjesecu*. Tridesetih su godina mnogi ruski umjetnici našli utočište u osječkom kazalištu, a njihovom umijeću i tradiciji u kojoj su oblikovali stvaralačke nazore poseban su izazov česta gostovanja praške grupe Hudožestvenog teatra, koja 1930. izvodi dramaturgiju *Zločin i kazna* Dostojevskog, Gogoljevu *Ženidbu* i Dickensova *Cvrčka na ognjištu*. Gostuje i trupa "Plava ptica", sastavljena većinom od ruskih emigranata koji su svoj novi dom pronašli u Parizu. Već otprije znana Osječanima, i ovaj put ih uveseljava skečevima, plesnim točkama i koreografijama narodnih običaja.¹²

¹¹ Dragan Mucić: *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku kao kazalište triju banovina u staroj Jugoslaviji 30-tih godina našeg stoljeća*. U *Zbornik radova I. znanstvenog sabora Slavonije i Baranje*.

¹² Kako je grupa "Plava ptica" znana diljem Europe, te veći dio godine provodi na gostovanjima, koja su joj glavni materijalni izvor za njezino postojanje, ona nastupa prije svoga dolaska i u Zagrebu u Malom kazalištu u Frankopanskoj ulici (današnje Dramsko kazalište "Gavella"), predvođena glumcem i redateljem J. Južnim. Kalman Mesarić, i sam zainteresiran za suvremena kazališna kretanja, obrazlaže temeljne umjetničke i estetske značajke grupe "Plava ptica", navodeći u svom tekstu, objavljenom u časopisu "Teatar", mišljenje kritičara jednog od najuglednijih bruxelleskih dnevnika "L'Etoile Belge": "Plava ptica" nalazi se u ovaj čas na turneji u Belgiji i Holandiji, gdje doživljuje sjajne uspjehe u rasprodanim teatrima. Između francuskog i ruskog kabareta ima jedna osnovna razlika: prvi upotpunjuje satiru akcijom i dekorom. G. Južni posjeduje izvanredni talenat, kojim u nekoliko živih bljesaka reasumira čistu građansku jednostavnost, podaje proreze života u intenzivnoj istini i ujedno duhovitoj karikaturi, njegova komika čas je groteskna a čas paradoksalna, ali od neodoljive i delikatne emocije. To su prekrasne marionete, kao što možemo prosuditi po našim fotografijama, koje prikazuju grupu naših hrvatskih pralja. Možemo reći, da je to djelo Sofokla, što ga igraju marionete. Scene programa sastavljene su od skečeva, čas satiričkih a čas sentimentalnih, često takvih gdje se u smijehu kriju suze, a izvodi ih dvadesetak umjetnika, velikih umjetnika, divnih talenata i rijetke umjetničke discipline. Njihov se šarm i neobična ljepota njihove umjetnosti ne daju opisati. Kalman Mesarić: "Plava ptica" u Zagrebu, "Teatar", god III, br. 24, str. 23, Zagreb, 15. prosinca 1930.

Ne miruje ni "Kuhač": upriličena je premijera Schubertove operete *Tri djevojčice*, 21. siječnja 1930.¹³ Ako je i bilo zamjerki pojedinačnim glasovnim i glumačkim ostvarenjima, gledatelji i kritika poticali su njihove napore, jer je dobro namjerno upozorenje često učinkovitija kritika od podignutog glasa sveznajućeg! A nije se ispuštala iz vida ni spoznaja da je operetna melodija duboko u srcu njezinih odanih štovatelja.

Drama Narodnog kazališta krajem ožujka 1930. ponovno se sprema na put u Sombor, Suboticu, Sušak, Split i Dubrovnik. Za oproštaj redaju premijeru za premijerom. Prvi je na redu *Misteriozni Kamić*, 28. siječnja 1930. Kulundžićeva drama *Gabrijelovo lice* otvorila je put scenskog istraživanja ovog stvaratelja, te ravnatelj kazališta Petar Konjović i direktor Drame Tomislav Tanhofer stavljaju *Misterioznog Kamića* na repertoar bez većih premisslanja, ujedno slijedeći umjetničku tradiciju osječkog kazališta koje rado prihvaća nacionalne novitete. Redatelj drame Tomislav Tanhofer oblikuje *Misterioznog Kamića* na kružnoj sceni, te time ubrzava radnju u tehničkom smislu, želeći što zornije istaći udvojenost glavnog lika, istodobno uzevši u obzir piščev odnos prema Pirandellu. Bio je to odgovoran zadatak i za nositelje uloga - Janko Rakuša (Kamić, Brnjac), Joso Martinčević, Mica Gavrilović, Zora Vuksan-Barlović, Ida Pregarc. Šteta što se stalni kazališni kritičar "Hrvatskog lista", Ernest Dirnbach, nije podrobnije pozabavio pojedinačnim kreacijama, jer je Kulundžićev *Misteriozni Kamić* jedno od dramskih uporišta te sezone, tim više što su u izvedbi drame zastupljeni čelni glumci koji nemaju često takvu prigodu da igraju u ovako dramaturški i psihološko složenim komadima. Scenski se ispituju i drugi hrvatski stvaratelji. Begovićeva komedija *Amerikanska jahta u splitskoj luci* deveta je premijera iz njegovoga dramskog opusa. Redateljica je Lidija Mansvjetova. Je li njoj prilegao dramaturški i estetski svijet ovog djela, teško je razvidjeti, ali je činjenica da je inzistirala na produbljanje psihologije likova, zanemariivši lepršavu atmosferu splitske sredine, koja nezadrživo probija iz dotjeranog dijaloga. Nestrpljivo su se očekivale i dvije sljedeće premijere u režiji Branka Gavelle, Sterijini *Rodoljupci* i *Na tri kralja ili kako hoćete* Williama Shakespearea. I jednom i drugom postavom Gavelle je donio novine u osječko kazalište u kojem se dotada nije na taj način priređivao izvornik, a u svrhu isticanja njegove dramske biti. Dirnbach naglašava upravo tu vrijednost, jer je Gavelle, sudi on, *na vješt i iskusan scenski način protumačio prave, plemenite namjere Sterijine*, koje bi inače ostale zapretene u njegovom *književno sirovom i nabačenom jeziku*.¹⁴ Shakespeareova dramatika nazočna je u Osijeku od 1909,¹⁵ ali postava drame *Na tri kralja ili kako hoćete* približava je, kao nikada prije, europskim kazališnim zasadama. Ako je ova predstava Shakespeareova djela u sklopu radnih portreta dvojice kazališnih velikana - Branka Gavelle i Ljube Babića - donekle nadogradnja zagrebačkog uspjeha, potvrđenog u Parizu 1925. dodjelom nagrade Ljubi Babiću - scenska slika kubusa i paravana potpuna je novost u osječkoj sredini. Ove četiri predstave, koje umjet-

¹³ E. D. (Ernest Dirnbach): *Sinoćnja premijera operete Tri djevojčice*, "Hrvatski list", Osijek, 22. siječnja 1930.

¹⁴ E. D. (Ernest Dirnbach): *Rodoljupci na osječkoj pozornici*, "Hrvatski list", Osijek, 13. ožujka 1930.

¹⁵ William Shakespeare: *Ukročena goropadnica*. Preveo Stjepan Španić. Redatelj Josip Pavić. Premijera: 13. listopada 1909.

nički i repertoarno obilježavaju prve mjesece 1930. godine, a ponekim glumcima - Toša Stojković, Aleksandar Gavrilović, Vatroslav Hladić - omogućavaju da se pokažu u punoj stvaralačkoj snazi, postavljaju ponovno pitanje neće li ova posebna organizacijska situacija Drame Narodnog kazališta s vremenom pogubno djelovati na vrijednost njihovih predstava, koje se, gotovo sigurno, mogu ostvariti jedino u matičnoj kući. Želje su jedno, bilo one potpuno ljudski i umjetnički opravdane - jer za njihovo ostvarenje postoji i druga strana životnih, a u ovom slučaju i kazališnih okolnosti. Dramski ansambl odlazi na svoje drugo višemjesečno izbjivanje iz Osijeka sredinom 1930.

Da očekivanje njegova povratka ne bi bilo suviše mukotrpno, pobrinuli su se kazališni dioničari. Gostuje trupa Tagernsner Bauerbühne iz gornje Bavarke, poznata kao Das Theater des lachens. Za njihove predstave traži se karta više. Njemački nije brana razumijevanju pučkih komedija. Ni židovsko kazalište iz Wilna nema problema pri izvedbi svojih skečeva i jednočinki, sadržajno vezanih za tipične vjerske običaje. Osječka zajednica Wiso, i njezino brojno i utjecajno članstvo, skrbi se da na vrijeme i što opsežnije obavijesti o dolasku svojih sunarodnjaka.

I "Kuhač" je priredio novu premijeru, operetu Roberta Stolza *Mädl*, koju dirigira Lav Mirski, dok je lokalni skladatelj Valér Friml Antunović¹⁶ uvježbao zbor. Redatelj je Dragomir Krančević, koji tumači i glavnu ulogu, Anatola Welsberga. Običaj da je čelni glumac ujedno i redatelj-aranžer predstave povijesno je poznato. Takva raspodjela posla uobičajena je tih godina i u bolje opremljenim sredinama nego što je slučaj kod "Kuhačevih" kazališnih dobrovoljaca.

Za to vrijeme Narodno kazalište putuje po različitim mjestima Vojvodine, pokušavajući, koliko je moguće, zadržati umjetničku razinu svojih predstava i svoju organizacijsku cjelovitost. Koje su sve poteškoće prevladavali, svjedoči Branko Gavella, koji u to doba s ovim ansamblom režira Pagnolov komad *Topaz*. On u svom članku, objavljenom u "Hrvatskom listu",¹⁷ kaže da nema ni Sombor, a još manje Subotica, kazališnu publiku. Zgrade u kojima Osječani nastupaju trošne su i nepo- godne, a u Subotici je predstava počinjala u pola devet navečer, nakon posljednje kinoprojeksije. Gledatelje se pokušava privući kazalištu frivolnim, u boljem slučaju popularnim komedijama i sentimentalnim komadima. Na žalost, Osječani ih izvode i u sredinama s razvijenim umjetničkim navikama, jer je nemoguće uskladiti reper- toar s čestim promjenama boravka Narodnog kazališta, što je na uštrb dobru glasu koji povijesno prati ovaj ansambl.

Za to vrijeme dobrovoljci "Kuhača" uspješno ispunjavaju svojim sve učestalijim operetnim predstavama u Narodnom kazalištu nastalu prazninu u njegovom glaz- benom repertoaru. "Kuhačeva" opereta postaje poznata i izvan Osijeka: gostuje u Vinkovcima, gdje je srdačno prigrljena njihova izvedba Lehárove *Ševe*.

U Osijek je doputovala i zagrebačka Opera. Tri večeri zaredom, od 18. do 20. travnja 1930, pjeva se Puccinijeva opera *La Bohemi*, Verdijev *Rigoletto* i Korsakova *Snjeguročka*.

¹⁶ Valére Friml Antunović (Osijek, 2. listopada 1888 - Osijek, 6. ožujka 1937). Potomak bogate patricijske obitelji. Kompoziciju i klavir studira na Konzervatoriju u Beču i Pragu. Plodan skladatelj manjih djela koja nose slavenski prizvuk. Autor opereta *Začarana princeza*, *Hoćeš, nećeš, moraš*, *Zakulisne tajne*. U svojoj sredini glasi kao glazbeni znalac, otvoren nekonvencionalnim formama.

¹⁷ *Kako je osječko kazalište uspjelo u Vojvodini*, "Hrvatski list", Osijek, 12. lipnja 1930.

Ljubitelji glazbe u velikom broju posjećuju i varijetetske priredbe u hotelima "Royal" i "Grand", gdje pretežno njemački i poljski Židovi sviraju jazz-melodije. Koliko su takva okupljališta popularna i kako su vrednovana, govori i to što su zagrebački glumci i pjevači Gizela Huml, August Cilić, Dean Dubajić, Alfred Grünhut i Vlaho Paljetak nastupali sa šarolikim programom - aktovke, skečevi, glazbene točke - u hotelu "Grand" od 1. do 8. srpnja 1930. Oni imaju bogato iskustvo, stečeno u sličnim prigodama, kako to ustvrđuje Igor Mrduljaš u knjizi *Zagrebački kabaret*, ali time samo njihov boravak u Osijeku dobiva na vrijednosti i zanimljivosti.

Kulturnom životu grada pridonosi i "Osječko pjevačko društvo Lipa", osnovano 1876, a koje od 1894. godine nosi naziv "Hrvatsko pjevačko društvo Lipa". Smješteno u Donjem gradu, gdje je doseljavanje stanovnika povijesno intenzivnije nego u ostalim dijelovima Osijeka - trgovci i zanatlije iz istočnih i južnih dijelova države, privučeni materijalnim probitkom - "Hrvatsko pjevačko društvo Lipa" ustrajno promiče hrvatsku glazbenu tradiciju. "Lipa" tridesetih osniva i svoju kazališnu grupu, a njihova je prva predstava Freudenreichova igra *Graničari*, koja se izvodi u Hrvatskom domu, današnjem Dječjem kazalištu.

PONOVRNO U OSIJEKU

U tom obilju događanja, pristupačnom gledateljima različitih ukusa i naobrazbe, Narodno kazalište ostaje na čelnom mjestu. Toga je svjestan i gradonačelnik Vjekoslav Hengl, supruga kojeg je jedna od suvlasnica kazališta, te u dogovoru s Petrom Konjovićem i gradskom upravom odobrava preinaku pozornice i unutarjosti zdanja. Narodno kazalište završava sezonu 1929/1930. u Osijeku. Dramski ansambl želi upoznati svoju publiku sa svim predstavama ostvarenim izvan matične kazališne zgrade, te ih, kao i nove, oglašava kao premijere. Tako je Krležina *Leda*, igrana u Osijeku prvi put 20. lipnja 1930, premijeru doživjela u Somboru. Osječani otprije poznaju neka Krležina ostvarenja. U monografiji *Krleža i Osijek* Dragan Mucić ustvrđuje da su dotada igrani *Vučjak*, *U agoniji* i *Gospoda Glembajevi*.¹⁸ Sve premijere ovih drama nisu prošle bez polemičkih i povišenih tonova. Takva sudbina prati i *Ledu*. Ernest Dirnbach napisao je, vjerojatno, jednu od svojih najnegativnijih kritika, priklonivši se proširenom mišljenju o Krleži tih godina. On negira vrijednost sadržaja i dramaturgiju *Lede*, ne ostavlja po strani ni Krležin sklop rečenice ni njegov slijed razmišljanja. Gotovo da je dovoljno pročitati samo neke dijelove njegove kritike pa da se spozna u kojem je tonu pisana: *Sve se to sluša kroz tri sata a da se pri tom ne možemo oteti dojmu, da je Krleža stupio u novu fazu puberteta. A onda isto pero nadovezuje: Ipak je ostalo nešto pozitivno od predstave, majstorska režija dra Gavelle, koji je iz jednostavnih dekorativnih sredstava stvorio tri zanimljive i žive scene.*¹⁹

Do kraja 1930. godine Narodno kazalište iznijelo je još nekoliko premijera: Fodor *Uspavanka*, Ogrizović *Hasanaginica*, Frank *Komedija s biserom*, Gorki *Na dnu života*, Katajev *Kvadratura kruga*, Senoa *Zlatarevo zlato*. Stalno traganje za sceniski zanimljivim tekstovima donijelo je ploda u redateljskom i glumačkom smislu.

¹⁸ Dragan Mucić: *Krleža i Osijek*, Osijek, 1979, str. 91.

¹⁹ E. D. (Ernest Dirnbach): *Povodom izvedbe Lede u osječkom kazalištu*, "Hrvatski list", Osijek, 22. lipnja 1930.

Najveći broj članova Narodnog kazališta nadareni su zaljubljenici u umjetnost, koji nisu prošli neku detaljniju glumačku naobrazbu, nego su vještinu i društvenu afirmaciju stjecali u stalnim scenskim kušnjama. U tom duhu njihove napore procjenjuje i kazališna kritika. Prati se pažljivo umjetnički razvoj svakog pojedinca, ističe se kakvoća ostvarenja i postupno se kroz usporedbe gradi njihov stvaralački portret. Zapisano je tako da glumačkom paru Mici i Aleksandru Gavriloviću *leži narodni repertoar*, da se Tomislav Tanhofer snalazi uspješno u realističkom svijetu, a Vatroslavu Hladiću pripadaju *karakterni junaci*.

Publika je željna svojih dramskih miljenika, ali ne zaboravlja što je učinio "Kuhač" za vrijeme izbjivanja Narodnog kazališta. Stolzova *Mädl* puni dvoranu, priređuju joj se ovacije, a zvijezde - Ružica Pfeiffer i Josip Hartl - okružuju se poklonicima poslije svake predstave. Slavi se često i dokasno i izvan kazališta. Petar Konjović je u dogovoru s dioničarima zgrade ugovorio nekoliko gostovanja. Ponovno je u pohode stigla praška grupa Hudožestvenog teatra, tu je i Wiener Schauspieler Ansambl, te iluzionistička trupa Alfreda Uferinija, koji jednu od svojih točaka posvećuje procjeni vrijednosti nakita osječkih dama, a njegovo vrednovanje još danima poslije njegova odlaska izaziva burne rasprave u mnogim dotad nepomućenim bračkovima.

Odlukom Ministarstva prosvete br. 2126/31, potpisanom u Beogradu 20. siječnja 1931, Narodnom kazalištu pridodana je još jedna zadaća. Ono odsada mora nastupati i u Splitu kao Narodno kazalište za Primorsku banovinu. Ako se ovome pribroje obveze otprije, ono nije u mogućnosti u svome matičnom gradu provesti ni dio te godine. Pred sam odlazak Drama Narodnog kazališta svakodnevno mijenja program, da bi umjetničkim razlozima olakšala obostrano - i sebi i publici - izbjivanje iz Osijeka. Glumci često igraju u žanrovski različitim djelima u ranoposlijepodnevnom i večernjim satima. Osim toga Narodno kazalište priprema i nekoliko premijera.

Na žalost, *Komedija oko braka* pretvorila se u burlesku, a tekst Petra Preradovića ml. mehanički je izgovan, te je propao i glumački i redateljev trud. Mnogo bolje nije prošla ni komedija Jeroma K. Jeroma *Fanny i njezina posluga* u postavi Aleksandra Gavrilovića. Tom nizu pridružila se komedija Edwina Burkea *Ono što se zove ljubav*, u režiji Zore Vuksan-Barlović. Publika hrli na uprizorenje Sterijinih *Rodoljubaca*, te na izvedbe *Na dnu života*, Maksima Gorkog, *Kvadrature kruga* Kajtajeva, ne zaobilazi Krležine *Gospodu Glembajevu* i *Ledu*, ali nema razumijevanja za spomenute premijere komedija koje su repertoarni ustupak Narodnog kazališta, priređen za sredine drugačijih kulturnih tradicija. Glumcima su poznate sklonosti Novosadana i Subotičana, ali Split im je još potpuna nepoznanica. Čeka ih razgrnata, ali ponešto drugačija kazališna povijest od njihove, a isto tako i problem što je splitsko gledateljstvo danas vezano za Kazališno dobrovoljno društvo i njegove kulturne predstave: Tijardovićeve *Splitski akvarel* i *Malu Floramy*.

"KUHAC" U GLAVNOJ ULOZI, A STVARAJU SE I NOVE SCENE

Početkom 1931. u Osijek dolazi ponovno trupa "Plava ptica", pojačana i u dramskom i baletnom sastavu. Program je složen od skečeva i jednočinki te revijalnih plesova, koji su svojim sadržajem i privlačni i prihvatljivi manje zahtjevnoj publici.

Vlaho Paljetak pjeva šansone u hotelu "Royal", Zvonko Tkalec u pratnji Mimi Popović izvodi operetne napjeve u "Grand hotelu", a u kazalištu je opet bavarska trupa Tagernseer.

U Donjem gradu u Društvu "Lipa" nabavljaju se igrokazi iz središnjice Matice hrvatskih kazališnih dobrovoljaca za buduće nastupe u Hrvatskom domu.

Sve to govori da u Osijeku postoji stalna potreba za kulturnim i kazališnim događanjima, pri čemu je Narodno kazalište uvijek u središtu umjetničke pozornosti.

Ne ostaju nezamijećeni ni sadržaji vezani uz privatni život glumaca Narodnog kazališta. "Hrvatski list" opsežno izvještava da se pred višemjesečnu turneju Vatroslav Hladić, u nazočnosti prijatelja, vjenčao s Rosz Matkovisz, povratnicom iz Chicaga, u njezinom domu u Donjem Miholjcu. I dok pojedinci rješavaju ozbiljna pitanja osobne sudbine, pokušava se jednako tako promišljeno razriješiti i njihova kazališna sudbina. Petar Konjović s gradskom upravom mukotrpno pregovara oko tehničke obnove zgrade - neodgovarajuće grijanje, trošnost stuba i pozornice - što je također jedan od važnih preduvjeta za buduće djelovanje dramskog ansambla.

Poslije odlaska Narodnog kazališta, krajem veljače 1931. godine, na njegovoj pozornici gostuje japanska trupa Tankiro Tsutsui, koja, prvi put u osječkoj sredini, prikazuje kazalište sjena i nepoznate istočnjačke plesove, koji i pokraj svojih egzotičnih sadržaja nisu privukle gledatelja.

U hotelu "Tomislav", u Donjem gradu, nastupa Niško kazalište, na čelu s Ljubomirom Raičićem, igrajući većinom historijske komade s pjevanjem i plesom. O tom dvotjednom gostovanju ne može se ništa pobliže doznati iz "Hrvatskog lista", koji inače potanko izvještava o zbivanjima u gradu. Ovaj put donosi tek nužne podatke o satu i mjestu izvedbe pojedinog dramskog djela.

Hrvatsko pjevačko društvo "Kuhač" ustrajno nastupa, opetujući operete *Ševa* i *Mädl*, a usljeđuje i pedeseta predstava ovih kazališnih dobrovoljaca, najavljena izvedbom *Baruna Trenka*, 8. veljače 1931. Hvale se brojni izvođači - Pfeiffer, Trbuhović, Nietsch, Fitchtner, Weiss, Savić, Weber, Hartl, dirigent Mirski i redatelj Krančević, ali se ističe, što je povijesno i kazališno značajno, da su "Kuhačeve" predstave uspjele održati glazbeni život u Osijeku nakon ukidanja operete. To je ujedno poticaj da u kratkom roku ostvari i sljedeću premijeru, Nedbalovu *Poljačku krv*. Tom prigodom predstavila se i "Kuhačeva" baletna grupa, odabrana iz članstva udruge, koja je uspješno otplesala mazurku i krakovjak u koreografiji Anatola Vražića.

Kako se uvriježilo, Osječani ne oskudijevaju u umjetničkim i inim uzbuđenjima. U njihovu sredinu dolazi svjetski slavna Olga Kniper-Čehova da bi igrala u komadu Wilhelma Sterka *Ljubav nije moderna*, 9. travnja 1931. Štovatelji kazališta, posebno hudožestvenoga stila, pozvani su da je dočekaju na kolodvoru pri njezinu dolasku lokalnim vlakom iz Beograda preko Dalja, u dva sata poslijepodne. Odziv je brojan, ali čekanje je bilo uzaludno. Predstavnik kazališta, Josip Pavlinić, poduzeo je sve ne bi li raščistio situaciju, spasio obraz i umanjio neugodnost. U svečano ukrašenim kočijama pripremljenim za umjetnicu, Pavlinić luta od hotela do hotela, da bi portir u hotelu "Grand" hladnokrvo ustvrdio da je netom *stigla jedna glumica s puno prtlja-*

ge.²⁰ Predstava *Ljubav nije moderna* ipak je održana, uz sudjelovanje Berlinčana Kurta Kaufmanna i H. Klubertanza, a Olga Kniper-Čehova izjavila je poslije da nije skoro susrela tako zahvalnu publiku.

U sljedećim mjesecima, sve do kraja godine, umjetnički život Osijeka ovisi o "Kuhačevim" operetama, koje se redovito izvode subotom i nedjeljom, ponekad i pod tjednom, a ovaj ritam nije ugrožen ni njihovim nastupima u okolici - Vukovar.

Početak srpnja gostuje Zagrebačko veselo kazalište²¹ nizom komedija i skečeva, u kojima glume Gizela Huml, Strahinja Petrović, Margita Dubajić, Micika Žličar-Deželić, Štefanija Grünhut, August Čilić, Dejan Dubajić, Vlaho Paljetak, Anđelko Štimac. Oni su svojim gostovanjem popunili prorijeđena osječka kulturna događanja, pa barem zakratko varijetetski program, upotpunjen kojom kabaretskom točkom, ne ovisi isključivo o strancima. Vlasnik hotela "Grand", mađarski Židov, Vilim Görög, obitelj kojeg je nestala, kao i višegeneracijsko bogatstvo, tijekom Drugoga svjetskog rata, potpisao je u dogovoru s upravom kazališta produžetak gostovanja Zagrebačkoga veselog kazališta, imajući na umu ne samo razumijevanja za gostujuće glumce nego i za sklonosti brojne publike. Tako je ona uživala, umjesto tjedan, više od desetak dana u bravurama štovanih i popularnih umjetnika od devet sati uvečer i nije je mogao zbuniti dosadni zuj komaraca, kojih je, kako piše u gradskoj rubrici "Hrvatskog lista", bilo te godine u velikim, čak i za starosjedioce teško podnošljivim količinama.

Konačno se početkom srpnja zgrada Narodnog kazališta počinje temeljito obnavljati. Njezin inventar prenesen je i pohranjen na suprotnu stranu ulice u zgradu osječke općine. Stoga dramski ansambl na svom proputovanju iz Splita i Šibenika, preko Varaždina i Zagreba, gdje gostuju s Vojnovićevom dramom *Dubrovačka trilogija* 17. studenoga 1931. u Gavellinoj režiji, ni ne skreće u Osijek, nego produžava za Sombor i Novi Sad. Na tim stalnim putovanjima došlo je do ozbiljnih promjena u njegovu sastavu: Lidija Mansvjetova angažirana je u Sarajevu, Mica Šekulin u Cetinju, a Vatroslav Hladić odlazi u inozemstvo. Istodobno se u ansambl vraćaju njegovi članovi Amand Alliger, Janko Rakuša i Aleksandar Vereščagin, a priključuju se i novi - Mirko Perković, Milivoj Ganza i Slavica Kos.

Što zbog popravka zgrade, što zbog zaduženja na drugim stranama, Narodno kazalište ni tijekom 1932. ne obitava u Osijeku. Raskošna kulturna raznovrsnost, koja je ispunjavala proteklu godinu, ponešto je smanjena već i zbog toga što je središnje pozoričko mjesto nedostupno. Međutim, može se, i to opravdano, postaviti pitanje: kako to da je "Hrvatski dom" u Donjem gradu dovoljno prostran i tehnički opremljen za različita gostovanja, pojedinačna i grupna, a da to nije omogućeno ansamblu Narodnog kazališta, koji to neprestano traži?

I "Kuhačeva" opereta za neko je vrijeme utihnula, a članstvo udruge marno priređuje koncerte u "Grand hotelu", kao i večeri operetnih arija. Udruga "Kuhač" domaćin je umjetnicima poput Arthura Rubinsteina i Osječanina Zlatka Topolskog, koji u to doba već čvrsto koračaju putem svjetskih priznanja.

Tek u drugoj polovici godine zaredale su i kazališne priredbe. U "Hrvatskom domu" od kraja rujna pa do početka listopada gostuje trupa od dvadeset članova

²⁰ "Hrvatski list", Osijek, 9. travnja 1931.

²¹ Zagrebačko veselo kazalište nastupalo je u hotelu "Grand" od 1. do 10. srpnja 1931.

Beogradskoga novog pozorišta, a vodi je Robert Matijević, kratko vrijeme angažiran i u Osijeku. Na programu su pretežno lakrdije, kao i djela Nušića, Okrugića, Freudreicha i Scribëa, koja su, svojim sadržajem, prihvatljiva u različitim prigodama i okruženjima.

Pomaknutost Narodnog kazališta iz njegovog kulturološki zasluženog mjesta pogoduje razvitku manjih, neslužbenih scena. Znani i štovani glumac Stjepan Dobrić utemeljuje Kazalište Dobrić. Riječ je o privatnom poduzetništvu, pa se prigodno zakupljuje prostor - dvorana Pivovare Šeper, "Hrvatski dom", hotel "Central" - ili se putuje u Vukovar i Slavonski Brod. Program Kazališta Dobrić prilagođen je željama i raspoloženju posjetitelja. On je varijetetskog tipa, s ponekom točkom koja dâ naslutiti da se udomaćio i kabare. Glavni su akteri Stjepan Dobrić i izvjesni gospodin Bijelić. Oni izvode popularne "šlager" - komedije, aktovke, šale u jednom činu, a nekima je autor Carlo Notti. U nastavku se obično pjevaju kupleti uz glasoviračku pratnju Valëra Frimla Antunovića. Ponekad nastupa i Zlata Tribuhović, istaknuta pjevačica "Kuhačevih" opereta, koja se sada kuša i u ruskim romansama. Program je završavao točkom *Raport Pata i Patachona*, u tumačenju Dobrića i Bijelića. Zahvaljujući poznavanju ovih filmskih junaka i njihovim nespутanim šalama, dvojica Osječana bez krznanja komentiraju gradske i političke novice. Sve je to upotpunjeno bogatom trpezom, iz utrška kojeg dio pripada Kazalištu Dobrić. Jamačno je Zagrebačko veselo kazalište udarilo temelje ovom osječkom svojevršnom kabaretu, potisnuvši dotadašnje njemačke i poljske grupe, a bez Zagrepčana možda i ne bi bilo stvoreno Kazalište Dobrić.

Kako se Narodno kazalište sve do kraja 1933. ne vraća u Osijek, tek povremena gostovanja i pojedinačni koncerti ispunjavaju kulturni život ovog središta. Početkom godine u "Hrvatskom domu" nastupa Beogradsko novo pozorište, znano i kao Povlašteno pozorište za Savsku banovinu. Program je sastavljen od dramatizacija Balzacovih i Remarqueovih romana, komedija - Nušić, drama - Ćorović, a ima i takvih komada - Savo Petrović *Venerin veo* - na izvedbe kojih je zbog pikanterija u sîzeu zabranjen posjet mladeži ispod šesnaest godina.²² Za vrijeme svoga mjesec i pol dana dugog boravka u Osijeku Povlašteno pozorište izvelo je i glumu u pet činova s pjevanjem *Zavada*, lokalnog pisca Zlatka Sudarevića. Djelo je srdačno prihvaćeno zbog svoje folklorističke tematike - ljubav bogatoga seoskog momka i lijepje djevojke - posebno prirasle osjećajima širokog gledateljstva. Jednu večer gostuju August Cilić i Dejan Dubajić, prilagodivši sadržajno i jezično zadanim uvjetima Arnoldovu i Bachovu komediju *Nedužni muž*. Cilić tumači Žapčića, štovanog trgovca iz Gornjeg grada, a Dubajić je Kanarinac, trgovac iz Donjeg grada, koji svoje blago stječe na sajmovima i srodnim mjestima. Ako se tome pribroji i jezična razlikovnost u donošenju ovih likova - njemački i mađarski nasuprot turcizmima i srpskim riječima - zabave i smijeha nije moglo uzmanjkati.

NARODNO KAZALIŠTE ZAKRATKO U SVOJOJ KUĆI

Poslije potucanja od Splita do Sombora, Narodno kazalište konačno počinje svoju osječku sezonu 26. listopada 1933. predstavom Vojnovičeve drame *Dubrovačka trilogija* u Gavellinoj režiji. Ansambl nastupa u obnovljenoj zgradi. Blistaju uresi

²² "Hrvatski list", Osijek, 31. siječnja 1933.

gledališta, ističe se bogatstvo detalja, parno grijanje radi, te je ponovno moguće svečano se odjenuti za posjet kazalištu. Jedino nije dovršen zastor koji se spušta između činova, a na njemu su istkane gradske vedute. Glumci su sada na redu da dokažu svoju umjetnost. Puni su poleta, jer ako su u Splitu uspjeli postupno, iako nikada dokraja, otopiti mrzovolju i nepovjerenje ondašnjeg pučanstva, u Osijeku se moraju iskazati u punom sjaju. Po poznatoj navadi, svaka se predstava, premijerno odigrana u drugim sredinama, u matičnom kazalištu oglašava kao njezina prva izvedba.

Dirnbach piše panegirik *Dubrovačkoj trilogiji*, spominjući pritom ideološki nespornazum nastao pri njezinoj premijeri u Osijeku 1913. Tada je sadržaj Vojnovičeve drame tumačen kao apteoza priključenja Dubrovnik matici zemlji, a tek sada u Gavellinoj postavi izbija potpuna psihološka i estetska složenost ovoga teksta. Atmosfera umjetničkog otkrivanja Vojnovičeve drame pridonijela je da Tanhoferove glumačke odlike (Knez u *Allons Enfants*) dosegnu one psihološke finese po kojima se on ističe u Drami Narodnog kazališta. Slava Kos svojom *finom scenskom kulturom, eksterieurrom i dubokim melodioznom glasom, kao stvorenim za tragične uloge*, predodređena je za lik Mare. Milan Ajvaz kao Lujo dao je *dokaza širokog samoniklog elementarnog talenta koji traži režisera da ga vodi i da mu pokaže put daljnjim velikim uspjesima*.²³ Svaka sljedeća predstava gozba je kazališnim sladokuscima. Na redu je komedija *Volpone* Bena Jonsona. Redatelj Tomislav Tanhofer obilježava je duhom comedie dell'arte, izvukavši iz njezinih tumača - Ajvaz, Martinčević, Rakuša, Drnić, Mica Gavrilović, Ljubica Martinčević-Dragić - njihove najbolje odlike u oživljavanju vremena i dramskog žanra. Na programu je i komedija Lászlá Busa Feketa *Trafika njezine ekscelencije*, u kojoj su se Ivica Tanhofer i Jelka Vujić dokazale kao komičarke suprotnih ishodišta - jedna naivka, a druga koketna zavodnica. Jednu od svojih velikih uloga ugrađenih u vlastiti umjetnički portret stvorio je Aleksandar Gavrilović kao Matthias Clausen u Hauptmannovoj drami *Pred zalaskom sunca*, u Tanhoferovoj režiji. Pozorno se prate događanja vezana za kazalište, hvali se i kudi. Tako se Savi Severovoj izravno prigovara neznanje hrvatskoga, kao i glumačka šabloniziranost. Prilikom da razbije famu koja je slijedi iz predstave u predstavu pruža joj uloga Charlotte Castely-Glembaj. Finale drame *Gospoda Glembajevi* njezin je stvaralački vrhunac, gdje u raskošnim preljevima otkriva svoje dotad nedovoljno iskorištene sposobnosti. Tomislav Tanhofer, tumačeći lik Leona Glembaya, sudi Dirnbach, ostvario je *doživljaj, nešto što čovjeka zaokuplja trajno i nešto što tjera na poštovanje pred glumačkom umjetnošću*.²⁴ I dok se redaju nove predstave - Klabund *XYZ*, Sherwood *Na londonskom mostu*, Ivakić *Vrzino kolo*, Ibsen *Peer Gynt*, ponavljaju one iz prijašnjih sezona, snuje se i o novim prostorima scenskih istraživanja, koja teže usklađivanju s europski značajnim kazališnim pokretima u njemačkim i francuskim središtima.

Kratkotrajno bivanje Narodnog kazališta u Osijeku zaključeno je premijerom Shakespeareove komedije *San ivanjske noći*, 18. studenoga 1933. u režiji Slavka Leitnera. Više godina boraveći u Njemačkoj, izučavajući i glumeći u Reinhardtovim predstavama - spektaklima, on želi to kazališno iskustvo prenijeti u svoj rodni grad.

²³ E. D. (Ernest Dirnbach): *Obnova kazališne sezone u Osijeku*, "Hrvatski list", Osijek, 28. listopada 1933.

²⁴ E. D. (Ernest Dirnbach): *Krleža Gospoda Glembajevi*, "Hrvatski list", Osijek, 9. studenoga 1933.

Prijelaz tradicije na radikalnu suvremenost uvijek izaziva različita mišljenja. *San ivanjske noći*, komedija koja u svojoj strukturi ispleće renesansnu poeziju i pastoralne natruhe u Leitnerovoj preradi koja pokušava slijediti Reinhardta, kao i neke druge redatelje (Jessner), nije postigla priželjkivan uspjeh. Atenjani odjeveni u plave košulje i bijele tenis-hlače odudarali su od izgovorenih riječi i tijeka radnje. Suditi je da Leitner nije opsežnije zaronio u tekstovnu prilagodbu izvornika, što bi svakako pridonijelo vizualnom učinku uprizorenja. Ako je i zastao na pola puta, ova predstava je ipak važan datum i svojevrsna prekretnica u povijesti Narodnog kazališta.

OPET BEZ SVOGA KAZALIŠTA

Početak 1934. godine obilježen je gostovanjima. U Osijek, u sklopu veće turneje, skreće na jednu večer bečki Volkstheater, u redovima kojeg su velikani poput Alexandera Moissija, Tille Durieux i Ernsta Deutscha. Schillerova tragedija *Don Carlos* podijelila je mišljenja, ali kreacije Tille Durieux i Alexandera Moissija, mljenika Maksa Reinhardta, mogli su pridonijeti izravnom upoznavanju sa strujom koja uzima maha i u Narodnom kazalištu.

Konačno je ostvareno i dugo najavljeno gostovanje dijela glazbenog ansambla zagrebačkoga Narodnog kazališta. Tijekom veljače Erika Druzović, Ruža Cvjetičanin, Marica Lubajeva, Margita Dubajić, Vlado Majhenić, Dejan Dubajić, Aca Binički i Đorđe Vaić upriličili su izvedbu niza opereta koje su, kao i mnogo puta prije, otkrile žed Osječana za takvom vrstom predstava - Abraham *Ples u Savoju*, Lehár *Grof Luksemburg* i *Zemlja smiješka*, Kálmán *Grofica Marica*, Benatzky *Dražesno dijete* i *Bijeli konj*, Mackeben *Dubarry*.

KONAČNI POVRATAK NARODNOG KAZALIŠTA U OSIJEKU

U proljeće 1934. Narodno kazalište vraća se s još jednog višemjesečnog gostovanja u Splitu. U međuvremenu, odlukom Ministarstva prosvete od 28. siječnja 1934, njegove su obveze smanjene, te više ne mora putovati u taj grad, što pridonosi sređivanju vlastitih umjetničkih redova i sustavnijem promišljanju o repertoaru.

To su ujedno mjeseci oštih izmjena u sastavu ansambla. Sa čela kazališta odlazi Petar Konjović, a zamjenjuje ga Tomislav Tanhofer.

Konačni povratak Narodnog kazališta i njegovo situiranje u matičnu kuću urodila je nizom dramskih premijera koje svojom kakvoćom, žanrovskim i vremenskim skladom, ističu ovo razdoblje pod Tanhoferovom upravom.

Igraju se Strindbergove, Ibsenove, Feldmanove i Begovićeve drame, a osim njih na sceni su sve više zastupljeni češki i francuski dramski suvremenici. Repertoar se obogaćuje.

U kazalištu je nekoliko stalnih redatelja, pripadnika različitih umjetničkih usmjerenja, te nije nedostižno obnoviti značenje Narodnog kazališta kao suverenog presjecišta i dominantnog mjesta scenske kulture. U ozračju napregnutog rada, poticajnog za sve članove ansambla, ostvaruju se predstave poput Begovićeve *Pustolova pred vratima*, kojim je i otvorena sezona 17. ožujka 1934, ili pak Sofoklov *Edip* u režiji Aleksandra Vereščagina. Tomislav Tanhofer postavlja Begovićevu dramu, a i Strindbergova *Oca*. U Narodnom kazalištu gostuje Bojan Stupica, dotad nepoznat osječkoj publici, režirajući dramu László Fodora *Poljubac pred ogledalom*.

I kao što je Leitnerova režija izazvala nedoumicu u gledatelja priviknutih na realističku scenu i psihološko produbljavanje lika, tako su se oni teško mirili sa Stupičinom predstavom, temelj koje je njezina likovnost. Reagiralo se na nelogičnost scenskih detalja - gornji rub zatvorskog prozora bio je niži od ulaznih vrata prekrivenih zastorom od tila - dok je njezin svekoliki umjetnički učinak ostavljen potpuno po strani.

Zahvaljujući različitosti redateljskih pristupa dramskoj baštini i suvremenosti, i glumci su više nego proteklih sezona napregnuli svoje stvaralačke sposobnosti. Slava Kos kao Agneza u Begovićevo *Pustolovu pred vratima* uspjela je raslojiti složenost ovog lika, Zora Vuksan-Barlović, Jokasta u Sofoklovu *Edipu*, pokazala je već otprije svoj poznati senzibilitet za dramsku klasiku, Josip Martinčević, Kapetan u Strindbergovoj drami *Otac*, ostvario je jednu od svojih najznačajnijih uloga. Ivica Tanhofer dobro se snalazi u komičnim ulogama, kao i Ljubica Martinčević-Dragić i Jelka Vujić. Božidar Drnić i Janko Rakuša nastupaju pretežno u komedijama (Coward *Intimnosti*, Zilahy *Četvrtak 17. travnja*), a njima se često pridružuje doajen ansambla Lepasava Jovanović.

Na kraju sezone 1933/1934. premijerno se prikazuje Feldmanova drama *Zec* i Begovićevo *Bez trećega*.

Feldmanov *Zec*, u režiji Ive Badalića, očekuje se nestrpljivo. Međutim, izvedbi drame ne pomažu ni simpatija publike prema njezinom bivšem sugrađaninu - Feldman je vojni liječnik u Donjem gradu tijekom Prvog svjetskog rata - ni njezina popularnost stečena u drugim kazalištima - Zagreb, Ljubljana, Brno. Ratna kataklizma, istaknuta likovima Doringera (Drnić) i Kotromanića (Tanhofer), nije potakla interesa, a psihološke analize ostale su na razini opterećujuće razmjene stavova. Tome se pridružila i dugogodišnja boljka osječkog kazališta - pomanjkanje jezične kulture njegovih glumaca. Ovaj put nije se mogla premostiti akcentuacija kajkavskog narječja, njegove urbanizirane finese, a nekima je glumcima stvarao problem i njemački. Suprotan učinak postigla je Begovićevo drama *Bez trećega*. Sudbine Gige i Marka Barića, u tumačenju gošće Blaženke Katalinić i Tomislava Tanhofera, pridobile su gledatelje, da bi se službeno mišljenje složilo s onom strujom u hrvatskoj književnoj kritici koja u Begoviću vidi vješta pisca dijaloga i površnih sentimentalnih dojmova. Dirnbach svoj prikaz zaključuje: *On je precijenivši svoja svojstva dao slabu dramu ne samo s dijalektičkog gledišta, nego i misaono, i dao nam je jedan dokaz više, da se kod nas nažalost pišu još uvijek samo drame za pokus, koje kraj povoljnijih okolnosti na našoj književnoj pijaci ne bi smjele izaći pred publiku.*²⁵

Koliko su glumci Narodnog kazališta omiljeni među svojim sugrađanima, govori i jedan nesvakidani događaj. Riječ je o nogometnoj utakmici održanoj u Donjem gradu, u dijelu zvanom Zeleno polje. Sastav momčadi je sljedeći: Stojan Jovanović, Milivoj Ganza, Aleksandar Gavrilović, Milorad Aćimović, Slavko Leitner, Ivo Rakarić, Pero Kokotović, Milan Orlović, Amand Alliger, Joso Martinčević, Vasa Veselinović, a zamjene su Veljko Maričić, Đorđe Petrović i Josip Pavlinić. Kako ova dobrotvorna utakmica uzima maha, glumce sve manje štiti okrilje umjetnosti, pa se oni moraju iskazati s podjednakom vještinom i na ovom području. Poletno pero neimenovana izvjestitelja to prikazuje ovako: *Na голу je branio Jovanović, koji nije*

²⁵ E. D. (Ernest Dirnbach): *Begovićevo drama Bez trećega*, "Hrvatski list". Osijek, 14. lipnja 1934.

samo dobar pjevač sevdalinki i dobar recitator stihova (*Kralj Edip*), nego i sjajan vratar koji je u mnogočemu podsjećao na slavnog Vrđuku. Jovanovićevoj invenciji se ima zahvaliti, a to je dokaz, da se on snalazi jednako dobro u tragičnom kao i komičnom fahu, što je u izrazitim individualnim podvigom izvojevao neodlučan rezultat, odnijevši loptu do protivničkog gola i bacivši je u mrežu. Braniči Ganza i Gavrilović zadivili su gledaoce u prvom redu statutom. Dok je Ganza bio ofenzivan i prikazao čistu splitsku borbenost, dotle se Gavrilović learskom rezignacijom povlačio iz meteža, prepustivši slavu mladima. Ipak je Aco jednim topovskim hicem "s bijele točke" skrenuo na sebe pažnju gledalaca i dokazao, da raspolaže silnom rutinom i prvorazrednom tehnikom. Za ovaj gol bio je nagrađen buketom cvijeća, na kojem su simbolički visjele dvije igraće karte: jedna figura i jedna devetka u karu, što stručnjaci smatraju najtežim kartaškim gustušom, a kojem je Aco isto tako vješt kao i zabijanju golova. U halvesliniji iznenadili su halfovi Rakarić i Aćimović diskretnom igrom, protkanom s mnogo neizraženih finesa. Dok je Rakarić zadržao svoj filozofski mir, pokazavši svakom zgodom prezir, dotle je Aćimović znao vještim obilaženjem lopte smesti protivnika i natjeravši ga u smijeh prisiliti da izbaci nekamo u out. Orlović, Kokotović i Martinčević nijesu dugo ostali na sceni, nego su se povukli, ostavivši za sobom dojam, koji će nogometašima još dugo ostati u pameti. Jedino je Alliger ostao na sceni sve dok nije zavjesa pala i pokazao je, da je sin češkog naroda, koji je poznat po tome što na svijet daje same dobre nogometaše. No u slučaju Alliger pokazala se tradicija još u ljepšem svijetlu, jer je dala čovječanstvu ne samo dobrog nogometaša, nego i dobrog glumca, slikara plakata, urednika šaljivih listova i feš danskog princa.²⁶ Sudili su Dragomir Krančević i Lav Mirski, koji su se silno trsili da ne zaostanu za športskim duhom svojih kolega, a i da lokalni klub "Građanski" dođe na svoje. Očito je Osijek znao živjeti sa svojim miljenicima u kazalištu, ali i izvan njega!

UNUTARNJE PROMJENE U NARODNOM KAZALIŠTU

Tomislav Tanhofer prelazi u Zagreb u jesen 1934. Ugovor s kazalištem raskidaju i Ljubica i Josip Martinčević - koji će se početkom 1935. iz Sarajeva ponovno vratiti u Osijek - te Božidar Drnić. Ipak, koliko se može zaključiti po Tanhoferovom nacrtu repertoara on je gotovo u cijelosti ispunjen. Igrani su Ibsenova drama *Divlja patka* i Shawov *Liječnik u dilemi*, kao i djela pisaca za koja se podrazumijeva da će odgovarati manje zahtijevnim gledateljima, koji, kao i uvijek, čine stalnu kazališnu jezgru - Lászlo Fodor *Poljubac pred ogledalom*, Fekete Bús *Trafika njene ekscelencije*. Upravu Narodnog kazališta, poslije odlaska Tomislava Tanhofera, preuzima, zakratko, Aleksandar Gavrilović. U vrijeme njegova vođenja kazališta dolaze na vidjelo organizacijski rezultati, korijeni kojih su u vremenu prije njegova preuzimanja dužnosti. Time se ne želi umanjiti sve ono što je učinio u sredini kojoj je predano odan većinu svoga radnog vijeka, nego upravo suprotno, naglasiti homogenost sveukupnog ansambla kada je u pitanju zajednički umjetnički probitak. Konačno je ostvarena i davnašnja želja Narodnog kazališta. Oživjela je opereta, ponovno stvorena pod njezinim krovom, ne kao slučajnost, nego novi početak zamrlog glazbenog repertoara. Kako su u sastavu ansambla negdašnji pjevači Narodnog kazališta - Toša Stojković, Mario Radovan, Stojan Jovanović, Milan Miljuš, Danica Jocić, Leposava

²⁶ Šaljiva nogometna utakmica, "Hrvatski list", Osijek, 2. lipnja 1934.

Jovanović, kao i novopridošla Lela Trbuhović, sa stalnim dirigentom Lavom Mirskim i redateljem Dragomirom Krančevićem, moguće je izvesti operetu Florimonda Hervéa *Mam'zelle Nitouche* 26. prosinca 1934. Trebalo se samo odvažiti, jer Hervéova opereta danima puni kuću. To je očito poticaj i "Kuhaču" da poslije gotovo godinu dana prikaže kao premijeru -obnovu, Nedbalovu *Poljačku krv*, a ubrzo zatim slijedi opereta *Stambolska ruža* Leona Falla.

I Narodno kazalište postupno bogati svoj glazbeni program: jazz-opereta Ralpa ha Erwina *Ja te varame jer te ljubim*, *Lutka* Edmonda Andrana i Kálmanova *Cirkuska princeza*. U spomenutim predstavama nadopunjavaju se pjevači Narodnog kazališta i "Kuhača", ne bi li dostigli odgovarajuću kakvoću osječke glazbene tradicije.

U prvim mjesecima 1935. na repertoaru Narodnog kazališta pretežno su operete, što je u skladu s težnjama i vezanošću stalne kazališne publike koja predano prati pojedine pjevačke *zvijezde* - Lelu Trbuhović, Ružicu Pfeiffer, Dragomira Krančevića. Kako se i nadalje operetni ansambl za pojedine predstave ne može osloniti samo na vlastite snage, uključuje i dramske glumce koji su svojom dotadašnjom umjetničkom svestranošću potvrdili da mogu tumačiti i manje, jednako zahtijevne uloge i u glazbenom repertoaru - Stjepan Dobrić i Amand Alliger. Istodobno je u Drami Narodnog kazališta umirovljen niz glumaca - Milorad Aćimović, Toša Stojković, Vasa Veselinović, Ivo Rakarić, Margita Rakarić, Leposava Jovanović - te je teret postojećeg programa preuzela srednja generacija i tek primljeni umjetnici Vatroslav Hladić, Franjo Klokočki, Maks Furijan, Veljko Maričić.

Slavko Leitner sa zapaženim uspjehom tumači lik Franka Grahama u komadu Hansa Jaraja *Kristijano između pakla i zemlje*, Aco Gavrilović s podjednakim umijećem oblikuje Karaulova u komediji Vasilija Škvarkina *Tude dijete*, Kabl je u Schillerovoj drami *Ljubav i spletk*a, Kočkarev u Gogoljevoj *Ženidbi*. Ne mogu se zanemariti ni ostvarenja Amanda Alligera i Milivoja Ganze, a ni Asje Gligo, Katice Grganović, Elke Miljuš, Nivese Novy, novih članica Narodnog kazališta. Dakle, žanrovska različitost i dometi Drame nisu središnji problemi Narodnog kazališta, već neriješenost njegova organizacijskog ustrojstva. Na čelo uprave postavljen je Ranko Mladenović, koji, istina, ima dramskog i kazališnog iskustva, ali ova sredina mu ni umjetnički ni povijesno nije bliska. Stoga on ni ne pokušava izravnije mijenjati zatečeno stanje u Narodnom kazalištu. Kako se tridesetih godina u njemu profilira nekoliko redatelja koji, svaki za sebe, ističu osobni stvaralački pravac, to rezultat pojedine premijere ovisi o njihovim stvaralačkim mogućnostima. Načelno gledajući, na osječkoj se sceni u sezoni 1934/1935. prelamaju dvije estetičke crte - realizam pomiješan s psihologiziranjem (Aleksandar Gavrilović i Ivo Martinčević) i pokušaj prenošenja njemačke scenske škole, posebno Reinhardta (Slavko Leitner i Zora Vuksan-Barlović).

U godinama kada su glumac i njegova umjetnost u središtu kulturnog zanimanja bilo je uobičajeno da se svečano obilježavaju pojedine umjetnikove obljetnice. Oduženje uloženom trudu slavilo se i za prvu hrvatsku profesionalnu redateljicu Zoru Vuksan-Barlović i njezinu dva i pol desetljeća dugu vjernost Osijeku. Ona teži svoje opsežno znanje stečno studijem kod Reinhardta u Berlinu i nadopunjeno proučavanjem Antoinéovih režija u Parizu prenijeti u domovinu. Njezin slavljenički izbor je Marulićeva *Judita*. Tako miri svoje sklonosti prema klasičnim djelima, ostva-

rene u duhu Reinhardtove škole, s već postojećom tradicijom scenskog ispitivanje dramske baštine - Aco Gavrilović u jesen 1935. režira Lucićevu *Robinju*.

Zora Vuksan-Barlović dramatisirala je i postavila Marulićev ep *Judita* 16. ožujka 1935, i to je prvi put da je ovo djelo izvedeno kao dramska predstava. Koliko je ova prilagodba izvornika uspjela osvjetliti bogatstvo Marulićeva spjeva, iz kojeg je Zora Vuksan-Barlović izvukla, nepromijenjeno, većinu dramskim nabojem ispunjenih stihova od trenutka Juditina povratka iz Holofernova logora, teško je zaključiti u teatrološko-povijesnom smislu.²⁷ Iz prikaza u "Hrvatskom listu"²⁸ vidljivo je da je režija Zore Vuksan-Barlović scenski građena na suvremenoj obnovi klasične tragedije, te su nazočni kor i tri djelatna lika. Mlakom odjeku uprizorenja *Judite* pridonosi jezik kojim je *Judita* pisana, koji je neprobojna teškoća gledateljima ali i njezinim izvođačima - Zora Vuksan-Barlović (*Judita*), Milivoj Ganza (*Marulić*), Vasa Veselinović (*Vagav*), Amand Alliger i Slavko Leitner (*Chorus I*), Stojan Jovanović, Ivo Leitner, Milan Miljuš i Mario Radovan (*Chorus II*). Iako je *Judita* poslije samo jednog uprizorenja pala u zaborav, njezin kratkotrajni život, kao i činjenica da je stavljena na scenu, povijesni je doprinos tekstološkom i kazališnom oživljavanju hrvatskog književnog naslijeđa.

I jesen 1935. ispunjena je premijerama kako hrvatskih stvaratelja (*Senečić, Kosor*) tako i inozemnih suvremenika (*Katajev, Maugham*), a upravitelj Mladenović osim Nušića, koji je i dotada često na repertoaru, uvrštava i svoj tekst *Strah od vernosti* i prvijenac beogradskog glumca Petra S. Petrovića *Oslobođenje Krste Šljuke*.

Narodnom kazalištu priključio se novi redatelj, povremeno i glumac - Hinko Tomašić. Predstavlja se ulogom *Starikova* u Gogoljevoj *Ženidbi*, a onda mu je povjerena režija *Milijun muka* Valentina Katajeva. Koliko se spoznaje iz premijernog prikaza,²⁹ Tomašić je naglasio skupnu igru ansambla, želeći na taj način osvjetliti vrijeme i prostor nastanka ove drame. Takav redateljski pristup relativno je nepoznat u osječkom kazalištu, koje u dotada ostvarenim predstavama uglavnom njeguje psihološki realizam i povijesnu rekonstrukciju dramskog žanra. Suprotno Tanhoferu, Aleksandar Gavrilović u postavi Senčićeve kronike *A. G. M.* usredotočen je na isticanje likova kao nositelja duhovnih vrijednosti jednog vremena, naglašavajući neke sadržaje iz Matoševa života i njegove odnose sa suvremenicima: Josip Matošević tumači književnikov lik, Zvonko Tkalec, kao gost, nastupa u ulozi Peterlinčeka, Milan Miljuš je Zyr Xapula, a Đorđe Petrović Lacko Vidrić. Uprizorenje Senčićeva dokumentarnog teksta osjetljiv je zadatak, jer teatralizacija dobro znanih ličnosti izazvala je, kao i uvijek, različite, često suprotne reakcije.

Gavrilović i Martinčević najzaposleniji su članovi dramskog ansambla u sezoni 1935/1936. Gavrilović režira Nušićevu komediju *Ujež* i *Ridokosu* Sándora Lukácsyja, Martinčević tumači lik Ekipaževa u Katejevoj drami *Milijun muka*, Čičkić je u prazvedbi Kosorove tragikomedije *Nema Boga - ima Boga*, postavlja dramu *Falatno pismo* Williama Somerseta Maughama. Njih dvojica umjetnički su stupovi osječke Drame. Prošavši stvaralački zenit, nakićen ulogama *Leara, Macbetha, Ignjata Glemba-*

²⁷ Opsežnije o ovom povijesno-kazališnom događaju vidi: Antonija Bogner-Šaban: *Prva kazališna Judita, Colloquia Maruliana*, III, str. 165-171, Split, 1994.

²⁸ "Hrvatski list", Osijek, 18. ožujka 1935.

²⁹ E. D. (Eduard Dirnbach): *Milijun muka od Valentina Katajeva*. "Hrvatski list", Osijek, 3. listopada 1935.

ya, Potkoljesina, Gavrilović sada bira one uloge koje najbolje odgovaraju njegovoj krupnoj figuri i glasu zavidnog timbra, a Martinčević je u usponu, i ova sredina ima u njemu pouzdano umjetničko uporište.

Kako su na repertoaru Narodnog kazališta uglavnom drame i tek nešto komedija prikladnih za gostovanja - takvog iskustva Narodno kazalište ima na pretek - jedan dio ansambla nije dovoljno iskorišten, što potiče određeno nezadovoljstvo i osjećaj zapostavljenosti. Grupa glumaca koji nisu često u podjeli, Ivo Rakarić stvara putujuću trupu u kojoj su Stjepan Dobrić, Eugen Petrović, Asja Gligo, Nivesa Novy, Katica Grganović, te oni povremeno nastupaju u većim mjestima Baranje - Nestroy *Mjesečnjaci*, Carlot Gottfried Reuling *Zakopano blago*.

Narodno kazalište, od 5. studenog 1935. službeno prozvano Narodno kazalište kraljevića Tomislava, nepomućeno zauzima središnji kulturni prostor, potisnuvši, ponešto, na stranu ostala scenska zbivanja u gradu. Ona ipak traju i dalje svojim ritmom. U "Grand hotelu" i hotelu "Royal" izmjenjuju se grupe i varijetetski programi, gostuje zagrebačko Veselo kazalište "Ošišani jež", i nitko se ne može potužiti na posjećenost predstava.

ČETIRI LUTKARSKE SCENE

Usredotočenje na Narodno kazalište možda je jedan od razloga da dosada gotovo nije ništa zapisano o istodobnom postojanju četiri lutkarske scene sredinom tridesetih. Možda je takvom odnosu razlog i to što se do najnovijeg doba lutkarstvo smatra igrom za djecu i svojevrsnom odgojnom pripremom za budućnost.

U franjevačkom samostanu u Tvrdi izvode se povremeno lutkarska crkvena prikazanja, koja su relativna rijetkost i u zemljama gdje je odnos prema ovoj umjetničkoj vrsti odgovarajući njezinom povijesnom i kazališnom mjestu.

U Gornjem gradu židovska udruga Wiso priređuje također predstave religioznog sadržaja, a one se daju u neposrednoj blizini Narodnog kazališta, u svetištu razorenom tijekom Drugog svjetskog rata.

U Donjem gradu koncentrirana je snažna grupacija Čeha, pa je i današnja Tvornica šećera "Kandit" u rukama inženjera Fritea. On redovito iznajmljuje, subotom i nedjeljom, svečanu dvoranu u krugu tvornice članovima pjevačke i folklorne grupe, ali i lutkarima. Većina predstava temelji se na zasadama češkog lutkarstva onodobnog europskog uzora na ovom području scenske tradicije.

U Čehoslovačkoj je sredinom 19. stoljeća stvorena i udruga "Sokol" koja želi, u početku, uz pomoć tjelovježbe povezati slavenske narode, potaći njihovu osobnu svijest i stav prema nacionalnom podrijetlu. Dio djelovanja okrenut je i umjetnosti. Najprije u Čehoslovačkoj, a zatim i u drugim zemljama članicama "Sokola" niču lutkarska kazališta. Sokolska ideja stiže u Hrvatsku preko Slovenije. Povijesni podaci značajni su utoliko što osječko Sokolsko kazalište vodi Slovenac Stanislav Hočevar. Predstave se održavaju u zgradi smještenoj u širem središtu grada, nasuprot Tvrdi, popularno zvanj Sokolana. Ova lutkarska grupa usko je povezana s češkim kolegama - izmjenjuju se tekstovi, iskustva, a ponekad i lutke. Češko i Sokolsko kazalište često izvode tekstove Franza Poccija, u središtu kojih je lik Kasperl. On je po mnogim svojim kulturološkim odlikama rođak Petrice Kerempuha. Kasperl se u našim krajevima naziva Gašpar ili Gašparček i nositelj je svih umjetničkih obilježja koje mu je namrlo njegovo povijesno naslijeđe.

Svi lutkari njeguju marionetu, a razlikuju se u jeziku izvedbe. Crkvena prikazanja izvode se na hebrejskom, latinskom i hrvatskom, Česi igraju na svom jeziku dramatisirane bajke ili izvorne tekstove, dok se Sokolsko kazalište uglavnom služi prijevodima.

Lutkarske scene nisu dugog trajanja - koliko spoznaje sežu, djeluju do početka Drugog svjetskog rata - ali su pridonijele i djelomično usmjerile repertoar današnjeg "Dječjeg kazališta", koje često izvodi tekstove čeških i slovačkih pisaca.³⁰

NARODNO KAZALIŠTE - UVIJEK U UMJETNIČKOM SREDIŠTU

Shakespeare je velika tema svakog, pa tako i osječkog kazališta. Drame ovog engleskog spisatelja izvode se već više od dva desetljeća, ali kao i uvijek, izazivaju posebnu napregnutost svekolikog ansambla.³¹ Kako scenska pravila podliježu estetskim izmjenama, to je Shakespeareova tragedija *Hamlet* u režiji Slavka Leitnera i njegovom tumačenju naslovne uloge nadahnuta njemačkom kazališnom estetikom - Meining - kao i glasovitim europskim glumcem Josefom Kainzom, sljedbenikom Meiningove škole. Leitner u tumačenju Hamleta akcentira njegov intelektualizam i psihološku slojevitost, usredotočuju se na njihovo detaljno isticanje, redateljski zanemarujući Hamletov odnos s drugim likovima, te su Ofelija (Jelka Vujić), Klaudivije (Joso Martinčević), Polonije (Amand Alliger), Gertruda (Nivesa Novy) tek figurirali na sceni, prepušteni osobnim umjetničkim domišljajima.

Potvrda sustavnog umjetničkog ispitivanja klasičnih dramskih vrednota je i sljedeća premijera osječkog kazališta.

Shakespeareovom *Hamletu* uskoro se pridružuje Molièrev *Umišljeni bolesnik*. Ulogom Argona Tošo Stojković slavi 45. obljetnicu umjetničkog djelovanja. On je, osim redatelja predstave Aleksandra Gavrilovića, najstariji član Narodnog kazališta, gotovo od njegovog osnutka 1907, prošavši put od putujućeg do profesionalnog glumca, zaokruživši svoj umjetnički portret brojnim nastupima u karakternom komičarskom i konverzacijsko dramskom žanru.

Na programu je i deseta drama Begovićeve opusa - *I Lela će nositi kapelin*, koju postavlja Vatroslav Hladić, negdašnji član ansambla. On je i redatelj Kriježine drame *U agoniji*, u kojoj tumači lik Lenbacha. Igrana već 1928. u režiji Tomislava Tanhoferu i likovnoj opremi Vasilija Uljanišćeva, drama *U agoniji* svojim književnim i umjetničkim svijetom uvijek pobuđuje na drugačija scenska i estetska rješenja. Hladić je kao redatelj *odredio licima*, piše Dirnbach, *granice njihovih dramskih dimenzija, i obratio mnogo pažnje da sukobi među protivnim karakterima ne bi iz egzaltacije prešli u patetičnost*.³² Vatroslav Hladić kao tumač Lenbachova lika ostvario je, kako kaže isti kritičar, jednu od svojih najzrelijih uloga, no na žalost, njegovu prostudirano i psihološki doradenu glumu nije mogla doseći Vesa Novy (Laura), te je partnera u igri imao samo u Josi Martinčeviću, kojem je povjeren Križovec.

Poslije devet godina uspostavljena je ponovno opera izvedbom Puccinijeve *Madame Butterfly*, 17. travnja 1936. Naslovne uloge pjevaju Zlata Gjungjenac-Gavella

³⁰ Poblize o ovoj problematici: Antonija Bogner-Šaban: *Tragom lutke i Pričala*, Zagreb 1994.

³¹ Posljednji put Shakespeareova tragedija *Hamlet* igrana je u Osijeku 1. studenoga 1911. u režiji Vitomira Bogića.

³² E. D. (Eduard Dirnbach): *Premijere u kazalištu*, "Hrvatski list", Osijek, 10. ožujka 1936.

i bivši Osječanin Franjo Klokočki, dok su ostale preuzeli članovi Narodnog kazališta, stasali u "Kuhaču" - Lela Trbuhović - ili pak oni koji su podjednako uspješni u ovim ali i dramskim predstavama - Amand Alliger, Milan Miljuš, Stjepan Dobrić. Kao što su za premijeru redatelj Đuka Trbuhović i dirigent Lav Mirski tražili podršku u gostujućim pjevačima, tako i za sljedeće izvedbe Puccinijeve verističke opere nastoje pridobiti Lizu Popovu i Žiku Tomića kao interprete Cho-Cho-San i Pinkertona.

To je znak da još predstoji borba za ustaljenje glazbene grane Narodnog kazališta. Nade su, zasada, usmjerene prema opereti koja bez većih teškoća niže premijeru za premijerom - Kálmán *Silva* (prije igrana pod naslovom *Kneginja čardaša*), Lehár *Zemlja smiješka* i *Vesela udovica*, jer u slučaju potrebe mogu nastupiti pjevači "Kuhačeve" operete - Ružica Pfeiffer, Marko Radovan, Elka Miljuš.

Dugo pripremana drama *Jedermann* Huga von Hofmannsthalova otvorila je novu sezonu Narodnog kazališta 12. rujna 1936. O njezinom uprizorenju snatri već Tomislav Tanhofer 1934. On je želi postaviti izvan klasične pozornice na Jezuitskom trgu u Tvrđi. Središnje scene Hofmannsthalova misterija odvijale bi se na stubama župne crkve svetog Mihajla, ispred kojih bi bile postavljene klupe za gledatelje, dovoljno razmaknute i tako poredane da bi se glumci mogli između njih kretati prema kipu svetog Ivana Nepomuka, smještenog u praznini ispred zdanja.

Postavljanje Hofmannsthalova *Jedermann*a u Tvrđi značajan je iskorak iz ustaljenog repertoara Narodnog kazališta, a u skladu je s onodobnim odrješitim raskidanjem s tradicionalnim scenskim oblicima, odnosno ide ukorak sa sličnim europskim predstavama - spektaklima na znamenitim festivalima (Salzburg) - kao i događanjima kakva su već upriličena u Zagrebu (Biskupski vrt na Ribnjaku, 1928) i Dubrovniku (Prvi dubrovački festival, 1933).³³

Slavko Leitner redatelj je Hofmannsthalova misterija o bogataševu umiranju. Kako je on odani štovatelj Maxa Reinhardta, vjerojatno mu je poznata izvedba festivalskog uprizorenja *Jedermann*a, rađena po Reinhardtovom napatku, u nekoliko verzija u Salzburgu. Sličnosti i različitosti ovih predstava, u dramaturškom i prostornom smislu, mogu se donekle rekonstruirati prema novinskim prikazima u "Hrvatskom listu",³⁴ odnosno opisu postave *Jedermann*a u knjizi *Redateljsko kazalište* Borisa Senkera.³⁵ Preuzetno bi bilo uspoređivati pojedina rješenja, jer je svako od njih oblikovano u određenom iskustvu, nazorima, uvjetima i mogućnostima. I dok je festival u Salzburgu središnje europsko kazališno mjesto tih godina, osječki *Jedermann* otvara novu stranicu u povijesti hrvatskog glumišta. Leitner je morao osloboditi glumce njihove vezanosti za klasičnu pozornicu i uputiti ih u tajne igranja u otvorenom prostoru. U podjeli uloga oslanja se na mlade članove ansambla - Veljko

³³ Iscrpno su poznate odlike Gundulićeve *Dubravke*, igrane pred Kneževim dvorom u režiji Tita Strozzića, a gotovo je nepoznato da je ovaj spjev uprizoren i u perivoju Pejačevićeva dvorca u Našicama, istih godina, uz pomoć amatera i nekih osječkih glumaca. Jednako tako palo je u zaborav da je Aleksandar Gavrilović postavio na otvorenom prostoru u festivalsko spektakularnom smislu tekst Eugena Kumičića *Rastanak Zrinskih sa domovinom* u Čakovcu među bedemima starog grada Zrinskih, 30. lipnja 1935. Taj povijesni kazališni zaborav plaća je umjetničkoj sudbini osječkog Narodnog kazališta tridesetih, ali i dug ustrajnom i opetovanom usredotočenju na kazališni život u Zagrebu, kao najsnažnijem nacionalnom središtu.

³⁴ *Kazališna predstava pod vedrim nebom*, "Hrvatski list", Osijek, 5. lipnja 1936.

E. D. (Eduard Dirnbach): *Početak kazališne sezone*, "Hrvatski list", Osijek, 14. rujna 1936.

³⁵ Boris Senker: *Redateljsko kazalište*, str. 151, Zagreb, 1977.

Maričić, Maksimilijan Furjan, Kaja Baranović - pretpostavivši ih njihovim iskusnim kolegama. Osječki *Jedermann* bio je, bez sumnje, po mnogim svojim obilježjima spektakl predstava. Izvoden je u kasnim večernjim satima na baroknom trgu, promišljeno osvjetljenom brojnim reflektorima. Predstava je bila popraćena glazbom Rudolfa Matza i Leona (Stjepana) Stepanova, a orkestar je upotpunjen glazbenicima "Kuhača", pod ravnanjem Lava Mirskog. Hofmannsthalov *Jedermann* seli se, poslije zapaženoga premijernog uspjeha, u kazališnu zgradu, gdje su izbljedjele njegove festivalske značajke i uskoro nestaje s repertoara Narodnog kazališta. I pokraj svega, ova izvedba Hofmannsthalova *Jedermann*a u Tvrdi značajan je doprinos Osijeka ustaljenju takvih predstava na otvorenom, bez kojih se ne može zamisliti hrvatsko suvremeno kazalište. A koliko je Max Reinhardt držao do ovog uprizorenja, govori to što je u svojim zapisima izrijekom spomenuo Slavka Leitnera i njegovu režiju Hofmannsthala.³⁶

Sljedećih su mjeseci u Narodnom kazalištu nove premijere - Bratko Kreft *Kreatura*, *Celjski grofovi*, Töller *Hinckemann*, Werner *Ljudi na santi*, Klabund *Krug kredo*. To je prigoda redateljima - Tomašić, Martinčević, Hladić, Leitner - da ispitaju sudbine različitih književnih junaka, i dramskih žanrova. U prvom planu je najmlađa glumačka generacija - Maričić, Furijan - a poneki - Milivoj Ganza, Jelka Vujić, Asja Gligo - dobivaju sve složenije uloge.

Posljednji dani 1936. posvećeni su glazbenim uprizorenjima, što je dugogodišnje pravilo Narodnog kazališta. Premijerno se izvodi opereta Jára Beneša *Sveti Anton svih zaljubljenih patron*. Već od postave Lehárove *Vesele udovice* stvorena je stalna grupa balerina, zvana "girslovi", a podučava ih koreograf M. Čuturović. I Benešova opereta upotpunjena je plesnim točkama, a balerine plešu u ritmu jazza, tanga, kankana. To je ujedno dokaz da Osječani ni na ovom području ne žele zaostatci za sličnim scenskim pokušajima.

Događaj sezone, u nizu podjednako vrijednih izvedbi hrvatskih književnika, premijera je drame *U logoru*, 12. siječnja 1937. Osječka pozornica bila je uvijek otvorena Krležinom stvaralaštvu - nedugo poslije zagrebačkih praiizvedbi njegove drame igrane su u ovoj sredini. Različito su prihvaćene, kako ustvrđuje Dragan Mucić.³⁷

Obično je trebalo proteći neko vrijeme, ili čak ponovno postaviti određeni tekst - *U agoniji* - da bi se stižalo problematiziranje Krležine osobe, a pozornost usmjerila na umjetnički svijet samog djela. Premijera drame *U logoru* novi je odvjetak toga sadržajno i društveno ponavljajućeg razgovora. Poslije praiizvedbe tiskana su dva prikaza na istoj stranici "Hrvatskog lista".³⁸ Autoru prvoga, koji se potpisuje slovima M. K., sadržaj drame i neke njezine situacije služe za izravni napad na Krležu i njegove intelektualne i ljudske stavove u odnosu na povijesnu sudbinu hrvatskog naroda - Horvat je prikazan kao ratna kukavica, a čin vješanja psihološki je neuvjerljiv. To je jedan u nizu sličnih onodobnih tekstova koji je pretpostavio Krležine političke stavove njegovom stvaralaštvu. Autor drugog prikaza premijere

³⁶ Max Reinhardt in Berlin, Berlin 1984 (priređili Knut Boeser i Renata Vatková).

³⁷ Usp. Dragan Mucić: *Krleža i Osijek*, Osijek, 1979.

³⁸ Tekst: Miroslav Krleža na osječkoj sceni, objavljen u "Hrvatskom listu", Osijek, 14. siječnja 1937. Podijeljen je na dva dijela. Prvi potpisuje M. K. (Dragan Mucić smatra da su to inicijali Matije Kovačića, novinara ovog dnevnika), a drugi je iz pera Ernesta Dirnbacha.

drame *U logoru*, Ernest Dirnbach, uglavnom se ograničio na vrednovanje njezine izvedbe. Redatelj uprizorenja je Đorde Petrović, stalni scenograf Narodnog kazališta. On godinama likovno oprema sve dramske i glazbene predstave i jedan je od onih umjetnika koji svoju slikarsku izobrazbu prilagođava zadanim materijalnim uvjetima, ne zanemarujući pritom profesionalnost svoga poziva. Kako se dotada podrobnije ne bavi režijom - prije drame *U logoru* postavio je komad u tri čina *Robinson ne smije umrijeti* Friedricha Forstera - Petroviću je Krležin tekst prva velika redateljska kušnja. Tim više što je pisac nazočan posljednjim probama i sudjeluje u oblikovanju predstave. Hinko Tomašić prisjeća se toga i piše: *Igrao sam Podravca i najednom, tri dana prije premijere, Krleža je iz gledališta povikao Ne! Govorio sam štokavski, on je insistirao na kajkavskom. Đoka je rekao da je tako u knjizi napisano, ali je Krleža insistirao da se to promijeni. Ja sam znao samo karlovački kajkavski, tako da mi je on to sve akcentirao i morao sam to sve naučiti do premijere.*³⁹ Tomašić u svojim sjećanjima iz kulturološkog kuta osvjetljava zbivanja oko praiizvedbe drame *U logoru*, a s kazališno-povijesne strane bilo bi podjednako zanimljivo proučiti Petrovićeve redateljsku knjigu, koja je za sada nedostupna.

Đorde Petrović napregnuto i pozorno-scenski osmišljava Krležinu dramu. Dirnbach mu to priznaje, zamijetivši da je majstor svog zanata u likovnoj razini uprizorenja - nimalo nevažnoj u ovoj ali i drugim Krležinim dramama - a posebno naglašava zvučne efekte: motiv s kišom, ozvučenje događanja u spavaonici, ili pak ona u drugom činu koja su *odisala grandguignolovskom jezovitošću*.⁴⁰ Likovi Horvata, Waltera i Kamila Gregora, u tumačenju Veljka Maričića, Jose Martinčevića, Maksa Furijana, poslužili su Dirnbachu da izlije svoje već otprije poznato negodovanje vezano za Krležine svjetonazore. Jedanput je u pitanju stil i njemački, drugi put osobne sklonosti, a treći put nezainteresiranost i racionalno gledanje na pogibiju bližnjih. Poslije ponešto burnih reakcija na praiizvedbu drame *U logoru* uslijedile su predstave koje proistječu iz stalnog nastojanja Narodnog kazališta za prepoznatljivim repertoarnim obilježjima, a istodobno svojim povijesnim i estetskim određenjima, kao i scenskim rješenjima, ne izazivaju, prvenstveno, politiziranu raspravu. Premijerno se izvode dva Shakespeareova djela - *Romeo i Julija* i *Otelu*. I dok Leitner, kao i u svojoj postavi *Hamleta*, režiju *Romea i Julije* temelji na učinkovitijem tumačenju teksta, potisnuvši sada u stranu scenske eksperimente, dotle je Hinko Tomašić u *Otelu* posegao za rekonstrukcijom šekspirijanskog kazališta, koje bi se donekle moglo vezati za Gavellino i Babićevo rješenje drame *Na tri kralja*.

Više nego prošlih sezona igraju se komedije. Stjepan Dobrić slavi 25. obljetnicu djelovanja u Blumenthalovoj i Kadelbergovoj komediji *Kod bijelog konja*, a uprizorena je i komedija *Dva tuceta ruža*, Alda de Benettija. Gavrilović i Martinčević, redatelji spomenutih predstava, pružili su nekolicini glumaca, obično zaposlenim u klasičnom repertoaru, da i u komediografskom žanru pokažu svoje mogućnosti - Hladić, Maričić, Alliger.

Za razliku od prijašnjih sezona kada na repertoaru prevladavaju Ibsen i Strindberg, odnosno njemački ekspresionizam, a u tom estetskom sklopu izvodi se Krležin

³⁹ Vesna Firinger: *Sa Hinkom Tomašićem*, "Kazalište", svečani broj, str. 27. Osijek, 7. prosinca 1967.

⁴⁰ E. D. (Ernest Dirnbach): *Miroslav Krleža na osječkoj sceni*, "Hrvatski list", Osijek, 14. siječnja 1937.

ciklus o Glembajevima, *Vučjak* i konačno *U logoru*,⁴¹ Kulundžićeve, Feldmanove i Begovićeve drame, sada je zanimanje usmjereno prema mađarskim stvarateljima koji su se probili izvan nacionalnih granica - Indig, Fodor, Molnár, Zilahy. Drama potonjega *Djevojka iz boje kuće* doživjela je hrvatsku prazvedbu u Osijeku. Ali nije zanemareno ni stvaralaštvo hrvatskih dramatičara. Geno Senečić predstavio se komedijom *Ferdinand*. Senečićeva komedija, tematski nadahnuta navadama i nepisanim pravilima ponašanja građanskog društva ne izaziva povišenu temperaturu poput Krležinih *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda*. Svojom blagom ironijom i trpeljivim humorom Senečićeva komedija je prihvatljiva kritika pojedinih društvenih pojava i upozorenje bez dubljih posljedica, a glumcima, pogotovo tumaču lika Ferdinanda (Amand Alliger), otvara prostor za komičarske bravure.

Dorđe Petrović pak postavlja Goldonijevu komediju *Sluga dvaju gospodara*, koja je, osim *Krčmarice Mirandoline*, Goldonijevo najčešće izvedeno djelo u to doba. Goldonijevo stvaralaštvo uvijek je za redatelja, ali i ansambl, složen zadatak. Petrović je, ponovno, jači u likovnoj sastavnici uprizorenja nego u sveukupnosti scenskog rješenja. To je posebno vidljivo kod Veljka Maričića, tumača Truffaldina, središnjeg lika komedije *Sluga dvaju gospodara*, koji nije dovoljno i umjetnički odgovarajuće razradio Goldonijev otklon od comedie dell'arte. Ipak, scensko upoznavanje s ovom Goldonijevom komedijom, bez obzira na njezin tek djelomični umjetnički uspjeh, značajno je za Narodno kazalište jer na njegovom onodobnom repertoaru relativno su rijetka djela iz starijih književnih razdoblja.

Ni glazbena grana Narodnog kazališta brojnošću premijera ne zaostaje za Dramom. Izmjenjuju se Verdijev *Rigoletto*, Puccinijeva *Tosca* i operete: Abraham *Victorija*, Lehár *Zemlja smiješka* i *Vesela udovica*, te Offenbachova *Lijepa Jelena*. I dok je drama rasadište poštovanih umjetnika koji svoje mjesto uspješno pronalaze i u drugim sredinama, naročito u Zagrebu, glazbena grana ne bi mogla ostvariti svoj program bez stalnih gostovanja. U spomenutim operama i operetama nastupaju tijekom 1937. godine Robert Primožič, Dita Kovach, Mimi Balkanska, Rudolf Ertl, Ida Juranić, Lela Trbuhović, a manje uloge, kako se uobičajilo, povjerene su pjevačima koji su sigurnost stekli ili provjerili u predstavama Hrvatskoga pjevačkog društva "Kuhač".

Glazbene predstave uzimaju sve više maha i tijekom 1938. godine i ponešto potiskuje dramski program iz prvog reda važnosti. Takva situacija, moguće, proistječe iz sezona kada je Narodno kazalište prisiljeno napustiti svoje središnje kulturno mjesto, a nastalu prazninu su nadomještale scene dužeg ili kraćeg trajanja, jačeg ili slabijeg intenziteta - "Kuhačeva" opereta, Kazalište Dobrić, lutkari, Dramski dobrovoljci u Donjem gradu, kao i brojna gostovanja dramskih i varijetetskih trupa. Povratkom Narodnog kazališta i njegovom opravdanom umjetničkom dominacijom svi ovi drugi neinstitucionalizirani scenski oblici postupno odumiru. "Kuhač", istina, povremeno izvodi operete sve do 1936 - Leo Fall *Stambolska ruža* - a manje je pojedinačnih i grupnih gostovanja. Zanimljivo je spomenuti i nastup članice zagrebačkog kazališta Lee Deutsch, djevojčice, kojoj je proricana velika umjetnička

⁴¹ Krležina drama *U logoru* repertoarnim nacrtom Tomislava Tanhofera predviđena je za sezonu 1934/1935. Zbog kojih razloga to nije ostvareno, pripada kazališnoj povijesti. Ovaj podatak objelodanjen je u knjižici kakve su tijekom tridesetih godina redovito izlazile krajem protekle sezone. (*Izveštaj o sezoni 1933-1934*, Narodno kazalište novosadsko-osječko, Osijek, 1934.)

budućnost. Pod pokroviteljstvom židovske udruge Wiso ona izvodi pojedine scene iz svojih najuspjelijih dječjih predstava igranih u središnjem nacionalnom kazalištu. Njezin revijalni program imao je velikog odjeka, jer kao i ostala hrvatska kazališta i osječko Narodno kazalište tek povremeno posvećuje pozornost stvaralaštvu namijenjenom njegovoj najmlađoj publici.

Promjena repertoarnog težišta Narodnog kazališta - s dramske na glazbenu granu - možda je potaknuta i krupnim političkim promjenama u Banovini Hrvatskoj. Osijek napušta Ranko Mladenović, a zakratko ga na mjestu intendanta zamjenjuje Aleksandar Gavrilović. U organizacijskom, ali i materijalnom preustrojtstvu društvenog položaja kazališnih institucija Gavrilović iskustvom zrelog umjetnika, kojem je uvijek pred očima zadovoljstvo publike, želi uskladiti kakvoću predstava sa zahtjevima kazališnih dioničara, te se okreće sigurnom cilju - operi i opereti, koje će pomiriti obje strane.

Operetne premijere - Paul Abraham *Havajski cvijet*, Žiga Hirschler *Iz Zagreba u Zagreb*, Srećko Albini *Barun Trenk*, Leon Stepanov *La Conchita* - ostvaruje Narodno kazalište, ali za izvedbe opera i dalje se pozivaju gostujući pjevači. Premijera Bizetove *Carmen* ujedno je i proslava umjetničkog djelovanja Lava Mirskog, koji dva i pol desetljeća predano promiče glazbenu kulturu u Osijeku kao dirigent, redatelj i direktor Opere Narodnog kazališta (1921-1926). On je utemeljitelj operete u "Kuhaču" i glazbeni pedagog - dovoljno je spomenuti njegovog đaka Zlatka Topolskog, guslača svjetskog glasa.

Glavne uloge na premijeri *Carmen* pjevaju Ančica Mitrović (*Carmen*), Milan Pichler (*Eschmillo*), Mara Leović (*Mercedes*), a Franjo Klokočki bio je Don José. Orkestrom ravna slavljениk Lav Mirski, redatelj je Đuka Trbuhović, a Đorđe Petrović je scenograf uprizorenja. Poslije opere *Carmen* slijede Puccinijevi *La Bohemi*. U Osijeku su ponovno pozvani Franjo Klokočki (*Rodolfo*) i Robert Primožič (*Marcello*), negdašnji član Narodnog kazališta. Primožič je nastupao u Osijeku nekoliko godina, u početku svoje karijere (1910-1913), potvrđene na europskim pozornicama, u doba kada glazbenu granu Narodnog kazališta vodi Mirko Polić, uspjevši je organizacijski i umjetnički podići na visoku razinu.

Narodno kazalište 1938. ima na programu opere koje su svojim prepoznatljivim pjevnim arijama bliske publici. Provjerena djela svjetskih majstora - Bizet, Puccini - ostvaruju velik broj repriza i pune kuću. U opereti prevladavaju hrvatski skladatelji - Albini, Hirschler, Osječanin Stepanov. Istodobno drama, s jedne strane, nastoji komedijama zadovoljiti što veći broj gledatelja, a s druge ne zanemariti hrvatske autore, odnosno, koliko joj snage dopuštaju, prikazati i pokoje djelo svjetske literature.

U sezoni 1937/1938. najzaposleniji su glumci Stjepan Dobrić i Mica Gavrilović, vrsni u konverzijskim komedijama (Axel Nielsen *Kontušovka*); Vatroslav Hladić i Asja Gligor česti su partneri u prizorima salonskih intriga (László Bús Fekete *Jean*). Vatroslav Hladić zauzet je i redateljskim poslom (Endre Solt *Nema slučajnosti*), kao i Jozo Martinčević (Aldo de Benedetti *Trideset sekunda ljubavi*), a Aleksandar Gavrilović, specijaliziran za Nušićevo stvaralaštvo, postavlja njegovu komediju *Sumnji vo lice*. Gavriloviću je pripala režija i Ogrizovićeve drame *Vučina*. Doajen u kazalištu, on posljednjih sezona bira samo one tekstove koji će iskazati njegove potpune umjetničke sklonosti. Tome je podredio i svoje glumačko tumačenje lika Vučine.

Dirnbach zapaža da je u toj ulozi imao prilike proživjeti sva svoja izražajna sredstva, koja su u njemu staložena u širokom i bogatom registru, da bi svakoj ulozi mogao dati njezino što uvjerljivije tumačenje.⁴²

Za Hladićevu proslavu umjetničkog djelovanja obnovljena je Ibsenova drama *Sablasti*. U vlastitoj režiji svečar glumi Oswalda, u maniri visoko odnjegovanog realizma i psihološkog poniranja u svijet književnog djela. Dirnbach portretira umjetnikov napor ovim riječima: *Zreo i staložen, kakav je danas g. Hladić, on je Oswalda zaoblio, formirao i unio u njega rastrgani duh nemirnog i nesretnog čovjeka, disonantnu narav polumahnitog nesretnika, koji sve inače normalne prelaze iz mola u dur preskačući histerički i zastrašeno poput zasljepljene ptice. Sjajan i nezaboravan bio je njegov treći čin, kada se ludilo u Oswaldu afirmira kao definitivni oblik njegove buduće egzistencije.*⁴³ U sezoni 1937/1938. uslijedile su i premijere Senečićevih drama: *Slučaj s ulice* i *Radnički dol*. U obje se umjetnički istakao Stjepan Dobrić. U prvoj - *Slučaj s ulice* - povjeren mu je lik Fijakerista br. 7, a u drugoj - *Radnički dol* - tumači Webera. Glumac koji je godinama pretežno nastupao u komedijama, podliježući često vlastitom umjetničkom nadahnuću i stvarajući zbog toga šablonizirane komičarske uloge, kao Fijakerist je dokazao da zna nijansirati psihologiju lika od tragičnog do komičnog, pronalazeći snagu osobnog doživljaja u estetici dramskog teksta.

Hinko Tomašić redatelj je dramtizacije romana Dostojevskog *Poniženi i uvrijeđeni*, predstave koja je gostovala u Zagrebu 22. studenoga 1938, dan poslije Ogrizovićeve drame *Vučina*, također u izvođenju Osječana. Ovo gostovanje jedno je od rijetkih umjetničkih prigoda da se u središnjem nacionalnom kazalištu vide dosezi Narodnog kazališta, što nije bila takva rijetkost kao tijekom tridesetih.

Jedna je od estetski najzanimljivijih premijera 1938. godine Plautov *Hvalisavi vojnik* u režiji Đorđa Petrovića. On glumcima stavlja na lica maske grčkog kazališta, odijeva ih u klasične odore, a na noge obuva koturne, prvenstveno se posvetivši povijesno-likovnoj rekonstrukciji ove komedije. Uprizorenje *Hvalisavog vojnika* događaj je za sebe, koji nije, kao i nekoliko prijašnjih pokušaja očito prenačlog prodora scenskih noviteta - Marulićeva *Judita*, a donekle i Hofmannsthalov *Jedermann* - našao na odgovarajući odjek.

Krajem sezone 1938/1939. dramski ansambl Narodnog kazališta napuštaju Jozo Martinčević i Veljko Maričić i prelaze u Zagreb, što je još jedna potvrda umjetničke razine njihove dotadašnjoj sredini. I na čelu kazališta zbivaju se promjene. Novi intendant postaje Mirko Perković, koji je osječkim gledateljima već otprije poznat kao redatelj komedije *Evo sreće*, Stefania i Catalda. Procjenjujući ovu premijeru, Ernest Dirnbach⁴⁴ u "Hrvatskom listu" niti kudi niti hvali Perkovićev redateljski postupak, već pomalo sentimentalno, bez valjanih razloga, ističe da je na čelu kazališta trebao ostati Aleksandar Gavrilović, koji je u Osijeku proveo gotovo četiri desetljeća. Gavrilović⁴⁵ i sam ponosno izjavljuje da je nastupio u više tisuća pred-

⁴² E. D. (Ernest Dirnbach): *Početak nove kazališne sezone*, "Hrvatski list", Osijek, 3. listopada 1938.

⁴³ E. D. (Ernest Dirnbach): *Dvadesetpetogodišnjica Vatroslava Hladića*, "Hrvatski list", Osijek, 5. ožujka 1938.

⁴⁴ E. D. (Ernest Dirnbach): *Evo sreće*, "Hrvatski list", Osijek, 10. siječnja 1939.

⁴⁵ *Četrdeset godina glumačkog rada*, "Hrvatski list", Osijek, 18. veljače 1939.

stava, od toga u tri stotine premijera, a događalo mu se da jednu večer nastupa kao Jago u Shakespeareovom *Otelu*, a zatim da je Vunja u *Barunu Trenku* Srećka Albinija. Gavrilović je, tih posljednjih godina trećeg desetljeća, jedan od najstarijih glumaca Narodnog kazališta, ali pokraj sveg razumijevanja za njegov umjetnički put - od člana kazališnih družina do središnje ličnosti u osječkoj Drami - riječ aktualnog vremena traži uvijek svoj prostor.

Mirko Perković težište Drame i glazbene grane polaže na djela hrvatskih stvaratelja, a izvode se i komedije koje već provjereno privlače gledatelje - Emil Vachek *Peć*, Franz Arnold i Ernst Bach *Pod kuratelom*, Ladislav Fodor *Umjetnici*. Sustavnije nego proteklih godina, scenski se provjerava talijanska i francuska komediografija - Goldoni *Sluga dvaju gospodara* i Molière *Umišljeni bolesnik*, a pridružuje mu se i *George Dandin*. Kako su s posljednjom spomenutom komedijom prije desetak godina, 11. ožujka 1928, gostovali Zagrepčani, to Dirnbach⁴⁶ u prikazu najnovije premijere Narodnog kazališta, u režiji Hinka Tomašića, uspoređuje različite mogućnosti tumačenja Molièreovih svjetonazora. Isti kazališni kritičar zapaža da je u osječkoj verziji Georg Dandin (Stjepan Dobrić) imao osim komičnih i tragičku sastavnicu, što nije bilo istaknuto u tumačenju ovog lika kod Josipa Maričića. Osječka verzija svakako je primjerenija Molièreovoj dramaturgiji, sudi Dirnbach, kao i spoznajama suvremenog gledatelja.

U sezoni 1939/1940. na repertoaru je i *Dundo Maroje* u obradi Marka Foteza. Držićeva komedija, koja je načela mnoga književna i kulturna pitanja o hrvatskoj dramskoj baštini, ubrzo poslije svoje premijere u Zagrebu, koja je prva prikazba ovog djela u suvremenosti, igrana je u Osijeku 30. rujna 1939. godine.

Mirko Perković redatelj je *Dunda Maroja*, a glavne muške uloge, Pometa i Bokčila, povjerava Mariju Radovanu i Amandu Alligeru. Držićeva je komedija bez sustezanja prihvaćena u osječkoj sredini, prvenstveno kao kazališni događaj i potvrda hrvatske književne povijesti, što je, uostalom, slučaj i u Zagrebu, a nositeljima važnijih uloga iskazane su primjerene pohvale. Glumčeva vještina stavljena je u središte pozornosti, pa je Mariju Radovanu posebno iskušenje gostovanje Joze Laurenčića⁴⁷ u Osijeku, prvog Pometa u suvremenom hrvatskom kazalištu.

Ispitivanje hrvatske dramske baštine nastavljeno je dramom Mirka Bogovića *Matija Gubec*. Matija Gubec, Ace Gavrilovića, jedno je od njegovih središnjih umjetničkih ostvarenja u kojem, kao i mnogo puta prije, dominiraju zagasita boja glasa i impozantna figura, prikladna za realističko tumačenje ovog junaka.

Hrvatski suvremeni spisatelji zastupljeni su Feldmanovom dramom *U pozadini* i dramtizacijom romana Marije Jurić Zagorke *Grička vještica*. Osječko kazalište ima razumijevanje i za dramski prvjenac Ive Rakarića *Ništa bez sporazuma*, koji je svojim sadržajem - idealizirani prikaz života bogate seljačke zadruge - poglavito namijenjen diletantskim grupama. Igraju ga umirovljeni glumci, koje još uvijek privlači svjetlost pozornice - Margita i Ivo Rakarić, Leposava Jovanović, Vasa Veselinović. U manjoj ulozi (pisar Gašpar) pojavljuje se Ivan Marton, budući ugledni redatelj osječkog kazališta.

⁴⁶ E. D. (Ernest Dirnbach): *George Dandin*, "Hrvatski list", Osijek, 10. listopada 1939.

⁴⁷ *Jozo Laurenčić gostuje u Osijeku*, "Hrvatski list", Osijek, 9. prosinca 1939.

Tijekom 1939. godine još je jedanput omogućeno nekadašnjem poštovanom glumcu Narodnog kazališta Ivi Rakariću da pokaže na sceni svoju spisateljsku vještinu. On i Stjepan Dobrić tvorci su libreta operete *Terpsihora*, a glazbu je skladao Jovan Urban, vojni kapelnik. Opereta nije postigla veći uspjeh, pokraj sveg truda redatelja Đuke Trbuhovića i scenografa Đorda Petrovića, ali njezino uprizorenje iskazuje hvalevrijedan odnos Uprave osječkog kazališta prema njegovim vjernim umjetnicima.

Operni program nije tako bogat kao prošle godine - Zajc *Nikola Šubić Zrinski*, Verdi *Traviata*, Puccini *La Bohemi*, *Tosca* - i ne može se izvoditi bez pomoći sa strane - Milan Pichler, Gita Halasz, Pajo Grba, Drago Hrzić, Dragutin Gutal, Rudolf Župan, Lela Trbuhović, Robert Primožič, Franjo Klokočki, Zinka Kunc-Milanov. Nestrpljivo se očekivala Tijardovićeve operete *Mala Floramyje*, koja je većini osječkih dramskih umjetnika poznata iz njihovih splitskih dana. Je li nepodijeljenom oduševljenju premijerom pridonijelo to što je redatelj Đuka Trbuhović neko vrijeme boravio u tom gradu i poznavao mentalitet njegovih stanovnika, ili je proisteklo iz samog Tijardovićeve libreta i glazbe ostaje otvorenim, ali je činjenica da je autor *Male Floramyje* izjavio, kao gost dirigent u Osijeku, 27. siječnja 1939, da razina ovog uprizorenja stoji uz bok najboljim izvedbama ove njegove operete.⁴⁸

Hrvatsko dramsko i glazbeno stvaralaštvo i nadalje je opsežno nazočno u Narodnom kazalištu tijekom 1940. Redaju se komedije Gene Senecića *Neobičan čovjek* i *Spis br: 516* i Kalmana Mesarića *Gospodsko dijete*, a obnavljaju se i Okrugičeva *Šokica* i Kosorov *Požar strasti*. Djela, istina, napisana u različitim godinama i pod različitim estetskim utjecajima, ali koja zbog svojih tema mogu bez dvojbe biti s odobravanjem prihvaćena u osječkoj sredini.

Gotovčev *Ero s onoga svijeta* središnji je događaj glazbenog repertoara Narodnog kazališta, pa su u pomoć redatelju Trbuhoviću, scenografu Petroviću i dirigentu Mirskom pozvani zborovoda Leon Stepanov i zagrebački baletni vještak Oskar Harmoš. Jakov Gotovac, koji je nazočan trećoj izvedbi *Ere s onoga svijeta*, 10. listopada 1940, hvali, probranim riječima, ne samo glavne pjevače - Franjo Klokočki (Ero) i Zdenka Rubenstein (Đula) - nego i nositelje sporednih uloga, koji su članovi "Kuhačeva" zbora, uvijek voljni da pripomognu u nevolji.

Kako je Osijek tridesetih jedno od hrvatskih operetnih središta, osim Zagreba i Splita, usporedba njegovih dometa s drugima uvijek je dobrodošla. Prije nekoliko godina Narodno kazalište ugostilo je Zagrepčane, a sada je domaćin ansamblu iz Pečuha. Mađarski pjevači izvode Jacobijevu *Sybill* i Léharovu operetu *Zemlja smiješka*, koje su srdačno pozdravljene, te se i tako učvršćuje dugogodišnja kulturna veza s Pečuhom, koja se plodonosno održava sve do danas i na živoj i na lutkarskoj sceni.

U Drami kao i Operi nema zapaženijih gostovanja 1940. godine. Pozornost je usmjerena prema vlastitoj produkciji, a ona je opet uzor grupi amatera Hrvatskog pjevačkog društva "Lipa" iz Donjeg grada, koje za svoje povremene predstave - Okrugić *Šokica*, Ivakić *Vrzino kolo* - koristi mladi naraštaj glumaca i redatelja Narodnog kazališta - Katica Grganović, Ivan Marton.

⁴⁸ E. D. (Ernest Dirnbach): *Mala Floramyje*, "Hrvatski list", Osijek, 28. siječnja 1939.

U posljednjoj godini tridesetih, u sezoni 1939/1940, Narodno kazalište na pragu je novih umjetničkih i generacijskih promjena. Dio ansambla je umirovljen, a dio se razišao u druga hrvatska kazališta. Pridošli su i novi članovi - Ante Šoljak i Emil Kutijaro, koji će u doledno vrijeme biti umjetnici na koje može s ponosom računati svaka kazališna sredina.

Vodeći redatelji Narodnog kazališta - Gavrilović, Tomašić, Petrović - upućeni su na provjerene članove ansambla - Vatroslav Hladić, Amand Alliger, Stjepan Dobrić, Jelka Vujić, Mica Gavrilović, Asja Gligo, koji mogu pouzdano, bez većih vrijednosnih odstupanja realizirati povjerene im zadatke iz nacionalnog repertoara - Freudereich, Senečić, Mesarić - i inozemnog - O'Neill, Bús, Shaw.

Možda ova posljednja sezona i nije istaknutijom umjetničkom slikom Narodnog kazališta, ali je ona ipak brojnošću i izborom premijera nastavak i svojevrsno zaokruženje napora svekolikog ansambla da se othrvna nametnutim mu nedaćama tijekom tridesetih, ne bi li ostalo središnjim scenskim mjestom koje, povijesno i kulturno, pripada osjećkom Narodnom kazalištu.

ZAKLJUČAK

Predoćenim se materijalom, koji, prvenstveno povijesno i kulturološki, osvjetljava umjetničku sudbinu Narodnog kazališta tridesetih, a isto tako dotiče i zbivanja na drugim scenama, različitih umjetničkih usmjerenja i vremenskog trajanja, željelo prikazati kulturno bogatstvo Osijeka. Prebrojavanjem i procjenom pojedinih scenskih manifestacija u onoj mjeri koliko je bilo dostupnih i za tu svrhu korisnih podataka, kao i presjekom djelovanja Narodnog kazališta, bjelodano se potvrđuje da se osjećka sredina uspjela oduprijeti zamiranju svoga kazališta, koje je zatim, zahvaljujući svome povijesnom utemeljenju i vlastitim snagama, i dalje umjetnički nezaobilazno u hrvatskom glumištu.

Branko Hećimović

HRVATSKA KAZALIŠNA TOPOGRAFIJA I HRVATSKO KAZALIŠTE U SUBOTICI

Da bi se stvorili preduvjeti za posvemašnje razumijevanje, često valja, u razgovoru a i pisanju, poći od podsjećanja na stanovite općepoznate činjenice i razjasniti neke pojmove, kako je to već otprilike zamijetio Aristotel, makar to možda djelovalo i zamorno ili suviše. Poželjno je to učiniti, čini se, i ovom prigodom.

Do integriranja hrvatske kazališne kulture u znanosti došlo je, kao što se zna, razmjerno vrlo kasno, odnosno tek u novije doba, iako se već i prije težilo da se ono sprovede. No, unatoč dobroj volji, autori poput Milutina Cihlara Nehajeva, Slavka Batušića i Marka Foteza, koji su informativno, prigodice ili samo parcijalno krenuli putem integracije, nisu nalazili čvršće uporište u nacionalnim i političkim interesima i dosegnutim spoznajama, a niti u sebi. U nacionalnoj kazališnoj historiografiji integracija je zapravo postignuta istom prvom seriozno pripremljenom, faktografski i analitički utemeljenom te topografski razvedenom sintezom Nikole Batušića *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1976, a u teatrografiji *Repertoarom hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, Zagreb 1990.

Odgovor na pitanje zašto je do spomenutih historiografskih i teatrografskih integracija došlo s takvim zakašnjenjem s kakvim je došlo, posebice u odnosu na druge grane hrvatske umjetnosti, nije nimalo jednostavan, a ne može se također svesti ni na jedan jedini, jedinstveni, koji obuhvaća svekoliku problematiku jer ona nije samo znanstvena i stručna nego i državopolitička, nacionalna, pa zatim i umjetnička, statusna.

U kojoj mjeri i kako je, primjerice, centralističko-unitaristički poredak u staroj, monarhističkoj Jugoslaviji u organizacijskoj kazališnoj praksi otežavao integraciju

nacionalne kazališne kulture, najočitiije pokazuje slučaj splitskog teatra, koji je već u svom začetku 1921. godine izborom Nike Bartulovića za upravitelja i Mirka Korolije za dramaturga planski podčinjen orjunaškim težnjama.

Godine pak 1928, kada beogradsko Ministarstvo prosvete u duhu jugounifikacije spaja pokrajinska kazališta iz različitih nacionalnih sredina, pa su tako spojeno osječko i novosadsko te splitsko i sarajevsko, splitsko se kazalište više neće uspjeti othrvati političkim igrama. Nakon odlaska uprave i ansambla u Sarajevo, kamo je bespovratno preseljen i veći dio kazališnog fundusa i kamo je ubuduće upućivana državna subvencija, prestat će djelovati.

Stanje se nije osjetnije poboljšalo niti stvaranjem druge, socijalističke Jugoslavije. Dapače, svjesno su poticane regionalne tendencije, koje su se brzo i lako prihvaćale zbog desetljećima pogrešno zastupane zagrebocentričnosti hrvatske umjetnosti, i u skladu s potiskivanjem nacionalne memorije, interesa i svijesti, planski je propagirana politički intonirana državotvorna suradnja kazališta i kazališnih umjetnika iz različitih nacionalnih sredina, koja kulminira agresivnom neobaroknom djelatnošću Ljubiše Ristića i njegovom negacijom nacionalnih glumišta u ime nekakvoga nadnacionalnoga, jugoslavenskoga.

Takve prilike, koje su s vremena na vrijeme bile popraćene i intenziviranjem nepovjerenja prema svemu što je bilo nacionalno označeno, kao što je to bilo u doba Deklaracije i nakon hrvatskog proljeća 1971, nisu, naravno, bile pogodne za znanstvenu integraciju hrvatske kazališne povijesti i kulture, no ona je ipak sprovedena, jer je, analogno u odnosu prema drugim granama hrvatske umjetnosti, ali i ne samo hrvatske, nego i drugih nama srodnih nacionalnih umjetnosti, jednostavno došlo vrijeme za nju.

Nemali udio u integriranju hrvatske kazališne kulture i njezinu sintetiziranju ima neprijeporno i svojevrsna kolektivna povijest hrvatske dramske književnosti i kazališta, koju su u dvanaest nezaobilaznih svezaka ispisali sudionici isto toliko teatroloških savjetovanja na Danima hvarskog kazališta.

Novija istraživanja, posebice rubnih kazališnih vrsti, kao što su Mrduljaševa zagrebačkih varijetea i kabareta, te istraživanja Antonije Bogner-Šaban različitih lutkarskih i dječjih diljem Hrvatske, upozoravaju, međutim, da još ima dosta područja kazališne djelatnosti koja treba uključiti u jedinstvenu nacionalnu kazališnu povijest.

Na istovrstan zaključak upućuje i rad na trećem svesku *Repertoara hrvatskih kazališta*, koji uz kronološki aneks od 1981. do 1990. kao stožerni, obuhvaća i rekonstrukcije repertoara važnijih poluprofesionalnih i dobrovoljačkih kazališta 20. stoljeća te rekonstrukciju repertoara hrvatskih kazališta izvan Hrvatske.

Govoreći na znanstvenom savjetovanju u sklopu *Krležinih dana* 1992. godine o dramaturgijama Šenoinih romana i o dramaturgijama uopće, Dubravko Jelčić, pozivajući se na studiju Šimuna Jurišića o dramaturgijama *Zlatarova zlata*, zamjera što u *Repertoaru hrvatskih kazališta 1840-1860-1980* nema ni traga o dvije Miletićeve dramaturgije *Zlatarova zlata*, kao što nema ni traga o dramaturgiji istog Šenoina romana Stjepana Mihalića, koja je prikazana 1934. godine u Vrbanićevom perivoju na Korani u Karlovcu.

Istini za volju - Jelčić ima i nema pravo. Ima utoliko što ti podaci zaista ne postoje u *Repertoaru hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, i nema, jer su u navedenom

teatrografskom izdanju obrađeni repertoari samo profesionalnih kazališta, kazališnih družina i grupa te profesionalnih festivala, smotri i susreta. A zna se da je Mihalićevu dramaturgiju izvelo poluprofesionalno Dramatsko društvo, a ne zna se uopće jesu li Miletićeve dramaturgije ikada izvedene, a kamoli tko ih je izveo ako ih je i izvodio.

No osim ovoga načelnog ima li ili nema Jelčić pravo, aktualna je još jedna dilema koja nedvojbeno govori u prilog Jelčiću, a glasi ukratko - ima li potrebe da se registrira ta karlovačka predstava u Vrbančićevom perivoju na Korani, ima li potrebe da se zna za nju, ili nema... Bez ikakva okolišanja valja reći da uistinu ima potrebe a i razloga, da je se zabilježi i upamti. Jer, posrijedi je, napokon, predstava maloprije spomenutog Dramatskoga društva u kojem, kao i u Pučkom kazalištu, što mu prethodi, djeluje grupa kazališnih entuzijasta predvođena Hinkom Tomašićem i Stjepanom Mihalićem, koja je svojim predstavama stekla zavidni kazališni ugled u međuratnim godinama i koja je bila jezgra budućega karlovačkoga profesionalnog kazališta osnovanog poslije Drugoga svjetskog rata.

Takva poluprofesionalna ili dobrovoljačka kazališta koja svojim domicilnim sredinama osiguravaju razmjerno vrlo kvalitetnu razinu kazališnih prikazbi, neovisno o dopunjujućoj ili čak konkurentskoj djelatnosti eventualno postojećega mjesnoga profesionalnog ansambla ili gostujućih, pojavljuju se i djeluje tijekom 20. stoljeća ne samo u Karlovcu, nego i u mnogim drugim hrvatskim središtima s glumišnom tradicijom. U Dubrovniku tako od 1903. do 1915. kazališni život održava Hrvatska diletantska kazališna družina, koju od 1922. do 1926. zamjenjuje Dubrovačka diletantska pozornišna družina. Godine pak 1924. počinje radom i Dubrovačko kazališno društvo iz kojeg će se 1944. regrutirati i većina članova prvoga profesionalnog kazališta u Držićevu i Gundulićevu Gradu, Narodnog kazališta, danas Kazališta Marina Držića, koje već dugo ima svojega gradskog konkurenta u Studentskom kazalištu "Lero".

Kazališni život Zagreba nadalje, početkom stoljeća, u godinama između dva svjetska rata i u doba Drugoga svjetskog rata, ne upotpunjuju samo raznovrsne lutkarske grupe i kazališta, varijetei i kabareti, te Strozzijevo Dječje carstvo, nego i politički onemogućena a zatim i sasvim zaboravljena Matica hrvatskih kazališnih dobrovoljaca, začeta 1923. godine, u kojoj su djelovali mnogi značajni kazališni umjetnici (Aleksandar Freudenreich, Josip Bach, Tito Strozzi, Slavko Batušić...) i pisci, i koja je poput svojeg uzora, Matice hrvatske, imala i ogranke izvan Zagreba, kao i Habunekova Družina mladih te Kazalište ustaške mladeži. Svojim dometima i istraživačkim nastojanjima, te značenjem u zagrebačkoj kazališnoj sredini, tim se glumišnim tijelima u sljedećih nekoliko desetljeća pridružuju Studentsko eksperimentalno kazalište i Kugla glumište.

U splitskoj kazališnoj povijesti zapažen pak udio ima svakako i Splitsko kazališno društvo, takozvano Tijardovićevo kazalište, a u sušačkoj Hrvatski kazališni dobrovoljci.

Sustavnim istraživanjem tih i takvih važnijih poluprofesionalnih i dobrovoljačkih kazališta, kakva postoje i u Varaždinu, te odmjerenim povijesno-kulturološkim valoriziranjem njihove djelatnosti, posebice repertoara, postupno se stvara posve nova topografska predodžba o rasprostranjenosti hrvatskog kazališta i kazališnoj kulturi, koja istodobno naviješta i nužnost stanovitih revizija već ustaljenih mišljenja i postavaka, jer kao što se povijest, primjerice, hrvatskog kazališta već od

početka ovoga našeg stoljeća ne može više identificirati samo s poviješću Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, tako se ona isto tako ne može više temeljiti samo na povijesti profesionalnih kazališta i samo eventualnom usputnom notiranju važnijih poluprofesionalnih i dobrovoljačkih kazališta.

Da bi se dobila napokon cjelovita povijesna predodžba o hrvatskom kazalištu i hrvatskoj kazališnoj kulturi, neophodno je u njih ugraditi i djelatnost hrvatskih kazališta izvan granica današnje Hrvatske. Riječ je, naravno, o Hrvatskim državnim kazalištima u Sarajevu i Banjoj Luci u doba Nezavisne Države Hrvatske, te o Hrvatskom narodnom kazalištu u Subotici odnosno o Hrvatskoj drami Narodnog pozorišta u Subotici u prva dva desetljeća nakon Drugoga svjetskog rata, a danas o Hrvatskom kazalištu u Pečuhu.

Posebno je intrigantna, osobito u kontekstu zbivanja tijekom posljednje četiri godine, kada su iz Vojvodine protjerani i iseljeni mnogi Hrvati, te je ponovno na njezinu prostoru nasilno došlo do znatnih promjena u etničkom sastavu, pojava a i sudbina hrvatskog kazališta u Subotici neposredno nakon Drugoga svjetskog rata.

Najjazovnjija pitanja o hrvatskom kazalištu u Subotici svakako su - kako je i zašto ono osnovano, u čemu se ogledaju njegovo hrvatsko obilježje i značenje, a i kakva je njegova povezanost s matičnom nacionalnom kazališnom kulturom, te zašto je utrulo.

Premda za odgovore na ta pitanja prividno postoje uporišta u više različitih izdanja,¹ kojima se može pribrojiti i već dovršena rekonstrukcija repertoara hrvatskog kazališta u Subotici za treći svezak *Repertoara hrvatskih kazališta*, nije ih lako doreći, jer se takva pitanja, kao što su navedena, nisu dosad iz političkih i ideoloških razloga nikad postavljala, a niti uključivala u teatrološke pristupe.

No bilo kako bilo, najbolje je ipak poći kronološkim redom i podsjetiti da su Hrvatsko narodno kazalište, kao i Magyar Népszínház (Mađarsko narodno pozorište), u Subotici utemeljeni odlukom Predsjedništva Narodne skupštine AP Vojvodine 19. rujna 1945, na koju je osim prethodne amaterske i poluprofesionalne kazališne djelatnosti predstavnika obaju naroda zacijelo presudno utjecao tadašnji etnički sastav Subotice,² a da je za prvog upravitelja subotičkoga Hrvatskoga na-

¹ *Narodno pozorište - Népszínház 1945-1955*, Subotica 1955; Ivanka Rackov: *Iz pozorišnog albuma Subotice*, Subotica 1977; *Narodno pozorište - Népszínház - 130 godina zgrade*, Subotica 1984; Petar Volk: *Pozorišni život u Srbiji 1944/1986*, Beograd 1990...

² Neovisno o tome kakvi su bili i pod kakvim su se intencijama vodili, odnosno na čemu se inzistiralo, na vjeroispovijesti ili nacionalnoj pripadnosti, podaci dobiveni popisima pučanstva u obje Jugoslavije daju ipak, donekle, unatoč svim rezervama prema njihovoj objektivnosti, kakvu takvu informativnu predodžbu o etničkom sastavu i njegovim mijenama u Subotici, te se na njima valja zadržati. Prema drugoj knjizi tako, pod naslovom *Definitivni rezultati popisa stanovništva od 31. marta 1931. Prisutno stanovništvo po veroispovesti*, Beograd 1938, ukupni broj stanovnika Subotice bijaše 100.058. Od toga je pravoslavnih bilo 9.993, rimokatolika 84.262, evangelika 9.274, dok su ostali građani bili pripadnici drugih vjeroispovijedi ili bez konfesija. Izdanje Saveznog zavoda za statistiku FNRJ *Konačni rezultati popisa stanovništva od 15 marta 1948 godine*, knjiga IX, *Stanovništvo po narodnostima*, Beograd 1954, daje etnički mnogo jasniji i određeniji uvid. Od tri glavne nacije, koje nastanjuju Suboticu, tada grad s ukupno 112.194 stanovnika, Mađara ima 51.716, Hrvata 45.608 a Srba 11.617. Promjene etničkog sastava, na štetu Hrvata, uočljive su već pri sljedećim popisima. *Popis stanovništva 1953*, knjiga XI, *Starost i pismenost i narodnost. Podaci za opštine prema upravnoj podeli 1953*, Beograd 1965, sadrži podatke prema kojima je od 111.030 stanovnika Subotice 53.559 Mađara, 41.844 Hrvata, 12.779 Srba itd. O još osjetnijem smanjenju hrvatskih stanovnika Subotice svjedoči *Popis stanovništva 1961*, knjiga VI, *Vitalna, etnička i migraciona obeležja*,

rodnog kazališta imenovan dotadašnji voditelj amaterske grupe Pozorišni odsjek grada Subotice³ Lajčo Lendvai,⁴ danas osamdesetčetverogodišnji umirovljenik, nastanjen na zagrebačkoj Trešnjevci. Po zanimanju krojač, on je u međuraću osam godina živio u Zagrebu, te se u sklopu sindikalne djelatnosti bavio kazalištem, režirao i glumio. Povezao otad s hrvatskom kulturom, Lendvai se kao upravitelj Hrvatskoga narodnog kazališta u Subotici odmah povezao s istoimenim kazalištima u Zagrebu i Osijeku, te angažirao hrvatske glumce, kao što su Ivona Petri, Jelka Šokčević-Asić, Dubravka Deželić, Ante Kraljević i Dražen Grünwald, kao i tehničko osoblje. Hrvatska orijentiranost potvrđena je i prvom predstavom, postavom Bogovičeva *Matije Gupca* u režiji zagrebačkog gosta Branka Špoljara. Na realizaciji izvedbe sudjeluju od hrvatskih umjetnika, između ostalih Ante Kraljević kao protagonist, te scenograf Berislav Deželić i skladatelj Milan Asić; oba će se na duže vrijeme vezati za subotičko hrvatsko kazalište.

Hrvatsko ime subotičkog kazališta viševrsno se očituje tijekom njegova kratkotrajna djelovanja kako igranjem djela hrvatskih pisaca Marina Držića, Ivana Gundulića i nepoznatog dubrovačkog autora iz XVII. stoljeća, te Augusta Šenoa i Milivoja Dežmana Ivanova, Miroslava Feldmana, Slavka Kolara i Matije Poljakovića, tako i preuzimanjem hrvatskih prijevoda Slavka Batušića, Mate Grkovića, Tomislava Tanhofera i Drage Ivaniševića, kao i dolaskom Emila Karaseka za upravitelja i redatelja.

Svoju atributivnu i organizacijsku samostalnost i neovisnost hrvatsko glumište gubi već na samom početku 1951. godine, kada dolazi do njegova sjedinjenja s mađarskim kazalištem u Narodno pozorište - Népszínház. Taj čin sjedinjenja Ivanka Rackov pokušava objasniti kao posve razlozan, ali su njezina objašnjenja već sama po sebi, a i po svojoj završnoj konstataciji dosta sporna i neuvjerljiva. Uostalom, evo što ona doslovno kaže: *Iz financijskih razloga Hrvatsko narodno kazalište i Mađarsko narodno pozorište spojili su se 9. januara 1951. u jednu kuću - Narodno pozorište - Népszínház sa tri posebna ansambla koje su sačinjavali: Hrvatska drama, Mađarska drama i Muzička grana, koja od jeseni 1952. prerasta u Operu, da bi se već krajem*

Beograd 1967. Prema tom popisu ukupni broj građana Subotice iznosi 115.342. Mađara i dalje ima najviše - 54.237. Hrvata svega već 39.668, a Srba 12.189. Znatno se povećao broj Jugoslavena i neopredijeljenih.

Kakva je bila i do kakvih je rezultata dovela toliko nekad hvaljena politika ravnopravnosti naroda i narodnih manjina u Vojvodini, najbolje svjedoči *Popis stanovništva, domaćinstava, stanova i poljoprivrednih gazdinstava. 31. mart 1991. Prvi rezultati*, Novi Sad, jun 1991. Prema tom popisu Subotica je 1981. imala ukupno 100.516 stanovnika, a 1991. godine 100.219. Od navedenog ukupnog broja 1981. godine kao Mađari izjasnilo se 44.065 osoba, kao Hrvati 19.838 i kao Srbi 13.959. Godine pak 1991. popisano je 39.860 Mađara, 10.645 (!) Hrvata i 15.825 Srba. Jugoslavena je, međutim, već 17.279, dio stanovništva deklarirao se (!) kao Bunjevci - 17.527, odnosno Šokci - 39! Indikativno, zar ne?

³ Pozorišni odsjek grada Subotice Lajčo Lendvai osnovao je krajem 1944. Prva predstava, koja se sastojala od osam točaka, među kojima su bili i odlomak iz Gundulićeve *Dubravke* i iz romana *Zločin i kazna* F. M. Dostojevskog, izvedena je u subotičkom kazalištu 27. siječnja 1945. Do kraja sezone 1944/1945. Pozorišni odsjek dao je još pet premijera. U tri od njih, koje i sam režira, u Kosorovu *Požaru strasti*, u *Jegoru Buličovu* M. Gorkog i Gogoljevoj *Ženidbi*, Lajčo Lendvai tumači i glavne uloge.

⁴ Kad se govori o Lajču Lendvaju nužno je spomenuti da je u međuratnim godinama sudjelovao kao glumac i redatelj i u radu subotičkog Zbora hrvatskih kazališnih dobrovoljaca, odnosno da je dvije godine nakon osnutka Hrvatskoga narodnog kazališta u Subotici otišao u Beograd i pohađao dvogodišnji Dramski studio te bio asistent Bojanu Stupici. Zatim je, kao stalni član ansambla ili kao gost, režirao u Somboru, Bujamaš, Subotici, Bačkoj Topoli, Bitolju i Prilepu, te se bavio prevodenjem dramskih djela i kušao kao dramski pisac.

1953/54 ugasila. Svaki je ansambl imao svoju upravu, ali je zajednička bila administracija i tehnička služba. Prema pozorišnom Statutu od 1958. Hrvatska drama dobila je naziv Drama na srpskohrvatskom jeziku, a Mađarska drama pak Drama na mađarskom jeziku.⁵

Teško je povjerovati da su za navedeno spajanje bili presudni financijski razlozi. Mnogo su bliže istini činjenice da je hrvatski ansambl od 1945. bio izložen stalnim fluktuacijama svojih članova hrvatske nacionalnosti, a zatim i osjetnom smanjenju njihova broja, odnosno da je u repertoaru hrvatska dramska književnost sve manje zastupljena.

Postupno potiskivanje Hrvata i hrvatske usmjerenosti nastaviti će se i tijekom osmogodišnjeg djelovanja Hrvatske drame u sastavu Narodnog pozorišta u kojem su Hrvati očito i drugačije tretirani nego pripadnici ostalih nacija, pogotovo mađarske i srpske. Na to uzgred i neizravno upućuje i Petar Volk, spominjući da su mađarski dramski umjetnici, članovi Mađarske drame Narodnog pozorišta, mnogo manje nego članovi Hrvatske drame bili izloženi dogmatskim pritiscima, stalnim analizama repertoara i onim strogim usmeravanjima tako karakterističnim na početku pedesetih godina.⁶

U osam godina postojanja Hrvatske drame igran je prilično šarolik repertoar u kojem su od hrvatskih autora zastupljeni Marin Držić, Ilija Okrugić Sremac, Ivo Vojnović, Milan Ogrizović, Milan Begović, Josip Kosor, Miroslav Krleža, Josip Kulundžić, Mladen Širola, Drago Rubin, Mirjana Matić-Halle, Marijan Matković, Pero Budak, Stipan Matijević i Matija Poljaković. Nisu, međutim, izvedena djela Ranka Marinkovića, Mirka Božića...

Od prevoditelja na objavama predstava susreću se imena Nikole Andrića, Milana Bogdanovića, Josipa Torbarine, Aleksandra Aranickog i Ive Juriše.

Uz Emila Karaseka, koji je neko vrijeme i ravnatelj Hrvatske drame, od hrvatskih redatelja djeluju još Rudolf Opolski, Jelka Asić, Vesna Kauzlarić i Ivan Hetrich.

Nastavljajući se na repertoarsku otvorenost Hrvatske drame, Narodno pozorište razvija i ustaljuje i svoj glazbeni repertoar. No dok je Hrvatska drama, zahvaljujući ponajviše profesionalnom opredjeljenju i zalaganju Milana Asića, izvodila uglavnom, što je već bio pravi pothvat u odnosu na njezine kadrovske mogućnosti, samo popularne operete, kao što su Kalmanova *Silva*, Leharova *Ševa* i *Zemlja smiješka*, te Gotovčev *Đerdan*, i svega se jednom upustila u programski zahtjevniju postavu Puccinijeve *Toske*, Muzička grana Narodnog pozorišta, u kojoj je i dalje glavni movens svekolike djelatnosti Milan Asić, mnogo je već pretencioznija i ekipiranija, te se ispomaže i brojnim gostima iz različitih sredina. Na njezinu repertoaru nalaze se i izvedbe Zajčeve opere *Nikola Šubić Zrinjski* i Gotovčeve *Morane*, te praižvedba *Družijance* Josipa Andrića.

Kako su godine prolazile, u osnovnim repertoarskim podacima Hrvatske drame, u podacima o izvedenim predstavama, o autorima i prevoditeljima, redateljima i scenografima, koji su uvijek, htjeli to ili ne, dostupniji nego podaci o interpretima uloga, sve je manje bilo Hrvata, da bi njihova imena gotovo posve iščezla ili bila svedena na minimum, koji nikako nije bio u skladu s etničkim sastavom Subotice i

⁵ Ivanka Rackov, isto, str. 72.

⁶ Petar Volk, isto, str.

brojem Hrvata u njoj, 1958. godine, kada je i formalno, statutarno, Hrvatska drama preimenovana u Dramu na srpskohrvatskom jeziku. Otada, ako se o njoj govori ili piše, sve se rjeđe, posebice na srpskom području, spominje njezina dotadašnja naslovna hrvatska atribucija. Namjesto nje, kao da ona nikada nije postojala i bila službeno priznata, koristi se retrogradno nova naslovna sintagma Drama na srpskohrvatskom jeziku. Možda je i u tome već odgovor zašto je ukinuta Hrvatska drama u Subotici. U gradu u kojem se i začeci kazališta vežu za hrvatsko stanovništvo i hrvatski jezik. Prema istraživanjima Alojza Ujesa,⁷ naime, prva kazališna predstava u Subotici održana je 1747. godine na hrvatskom jeziku u franjevačkoj Gramatikalnoj školi u kojoj se nakon toga uobičajilo čak da se krajem školske godine za đake i njihove roditelje priređuju predstave na hrvatskom, mađarskom ili latinskom jeziku.

⁷ Alojz Ujes: *Reč dve o tradiciji*. U: *XIX susret vojvodanskih pozorišta*, Subotica 1969.

GLUMCI, ZAKONI I RAVNATELJI

Povijesne mijene međuodnošaja u hrvatskom glumištu

Prije negoli se upustimo u ispitivanje međuodnošaja glumaca i kazališnih ravnatelja u hrvatskomu glumištu, valjalo bi definirati pojmove. Samo naizgled čini nam se da to i nije potrebno, budući da su rečeni pojmovi općepoznati i samorazumljivi. Razmotrimo je li takva tvrdnja točna?

Glumac je danas zakonom (Zakon o kazalištima) priznat kao *umjetnik*. I udruga hrvatskih glumaca nosi ime Hrvatsko društvo *dramskih umjetnika*. Znači li to da su glumci izjednačeni sa stvaraocima umjetničkih djela kao što su književnici, slikari, skladatelji? Je li "proizvod" glume autorsko djelo? Zakon o autorskom pravu dosad je to poricao i dramske glumce svrstavao u tzv. reproduktivne umjetnike, kao i primjerice članove orkestara, operne pjevače i baletne plesače. Što znači zakonsko priznanje glumcu da je umjetnikom, pa i "reproduktivnim"? Jednostavno: osigurava mu društveni status. Unatoč pravnim dvojbama, naime, dramski glumac danas je očevidno dosegao vrhunac društvenoga priznanja u dugom povijesnom hodu.

Naime, povijest glumišta upućuje na barem dva tisućljeća mukotrpan trud glumca ne bi li izborio svoje mjesto "pod suncem". Od onog glasovitog Solonovoga upita histrionu Tepsisu nije li ga sram biti glumcem, taj je poziv bio izložen svim mogućim nedaćama, pa i izravnim progonima. Srednjovjekovna Crkva, kako je poznato, branila im je vjerski ukop, a stoljećima su glumci bili ljudi bez identiteta, skrivajući se za posuđenim imenima. Prijezir spram glumca ostao je sačuvan i u jeziku - naziv *lakrdijaš* dobro svjedoči o tomu. U našim krajevima dugo je u puku kolala uzrečica *Sklanjaj rublje, dolaze glumci*, jer su - s pravom ili ne - držani probisvijetima i osobama sumnjiva morala. U prvoj polovini 19. stoljeća u Hrvatskoj se *bježalo u glumce*, što znači da je građansko društvo poziv glumca držalo posve neprimjerenim za svoje pripadnike. Doduše, europski je romantizam uzveličao glumce, stvorivši od pojedinih prave zvijezde društvene scene, ali time nije bio bitno popravljen njihov status. Istom na prijelazu protekloga i našega stoljeća poziv glumca se postupno ugrađuje u sustav građanskoga društva, gubeći istodobno obilježje otpadništva i izdvojenosti. No, i danas postoje goleme razlike u socijalnom položaju glumaca u svijetu: od američkoga koji (osim rijetkih uglednih) za život zaraduje radeći kao najamni radnik i čeka priliku da uspije na nekoj audiciji do onoga u

negdašnjem "istočnom bloku" kojemu država doživotno osigurava položaj u kazalištu (plaću, zdravstveno i mirovinsko osiguranje itd.).

Upit je li glumac umjetnik kada mu to već zakon priznaje, uglavnom je retorički obilježen. Zakon nikomu ne osigurava nadarenost, a "titulom" umjetnika odvajkada se mogao svatko okriti (kao danas pojmom "intelektulac!"). Glede "proizvoda" glume valja podsjetiti na zakučastu definiciju po kojoj je glumac sobom samim vlastiti "proizvod". Aktivirajući svoju psihofizičku energiju, glumac, ostajući osobom koja jest, promeće se u Drugoga. To se događa u ograničenom vremenskom trajanju predstave i u pravilu u suigri s partnerima, pa je gluma dakle skupna djelatnost. Glumčev "proizvod" osim na radiju, televiziji ili filmu, ne ostavlja za sobom nikakva materijalna traga, zato ne podliježe naknadnoj prosudbi. Glumac je dakle osoba obdarena mogućnošću stvaranja pričina kako jest neka druga osoba, a sposobna da u to uvjeri svoje gledatelje koji pak znaju da sudjeluju u igri isprepletanja zbilje i pričina.

Ma kako mutna i polovična bila objašnjenja što je to *gluma* neprijeporno je lakše složiti se kako glumac nije isključivo Hamlet ili pak (ako je slabije sreće iliti nadarenosti!) Deseti kopljonoša. Kad nije na pozornici, gdje je neporeciv vladar, glumac je samo dio vrlo složenoga mehanizma za "proizvodnju" predstava koji nazivamo kazalištem. U tzv. institucionalnom kazalištu ili kazališnoj družini (u Europi u privatnom, gradskom ili državnom vlasništvu) glumac je zaposlen na temelju vremenski ograničenoga ugovora s podrobno oblikovanim pravima (manje) i obvezama (znatno više). Njegova prava štiti glumački sindikat, o poslovnoj strani skrbi njegov zastupnik (agent). Ugovor potpisuje s ravnateljem koji mu potpisom ugovora postaje poslodavcem, i u tom pogledu posve je izjednačen s tvorničkim radnikom ili poštanskim službenikom. Poziv glumca dakle jest osobit, ali samo na pozornici. Prije podizanja zastora i kada se on spusti, glumac je "običan" čovjek pred Bogom i ljudima, kako se to nekoć znalo reći.

Ako smo donekle objasnili pojam *glumca* promotivši ga tečajem povijesne mijene i u stanovitoj dvojnosti njegovih obilježja, vrijeme je da se pozabavimo pojmom *ravnatelja kazališta*. Najkraće rečeno, to je osoba koja stvara uvjete glumcu kako bi se mogao baviti svojim pozivom. Naravno, glumac postoji i bez ravnatelja (obrat u ovom slučaju ne vrijedi!), ali načelno govoreći, postoji li kazalište, postoji i osoba koja ga vodi, dakle ravnatelj. Za razliku od redatelja koji se pojavljuje relativno kasno u povijesti glumišta, odvajkada je postojao netko tko je imao ravnateljsku zadaću. Dugo je to bio vođa glumačke družine, nerijetko najugledniji glumac, a stvaranjem stalnih kazališta i ta se dužnost profesionalizirala i odvojila od ostalih u skupini. Kada je pak država stala preuzimati skrb o glumištu, zadaća ravnatelja prometnula se u posredničku ulogu između države kao vlasnika glumišta i glumaca kao stvaralaca kazališne predstave. Time se bitno promijenio sadržaj suodnošaja glumca i ravnatelja, jer se negdašnji *primus inter pares* sada pojavljuje u izdvojenom položaju zastupnika vlasti/vlasnika. Prijašnja bliskost, gotovo sljubljenost, pretvorila se u različitost položaja u hijerarhijskoj strukturi kazališta.

U suvremenu glumištu uglavnom su poznati uvjeti kojima glumac mora udovoljiti. Uz podrazumijevajuću nadarenost većina se za svoj poziv priprema u zasebnim učilištima (privatnim školama ili pak državnim visokoškolskim ustanovama), udovoljivši strogom izbornom postupku, pa je danas glumac često i akademski ško-

lovan građanin. Znatno je manje razvidna zahtjevnost za mjesto ravnatelja. U nedostatku statističkih i drugovrsnih pokazatelja, barem na temelju hrvatske prakse, moguće je govoriti o nepostojanju uglavljenih općeprihvaćenih mjerila. Primjerice, danas u hrvatskom glumištu među ravnateljima potpunu prevagu imaju glumci i redatelji (Osijek, Dubrovnik, Split, sedam zagrebačkih kazališta i stalnih družina). Književnici koji su od samih početaka hrvatskog profesionalnoga glumišta kormilarili kazalištima postali su prava rijetkost - g. Hrvoje Hitrec obnašajući dužnost ravnatelja Kazališta "Trešnja" u Zagrebu jedini obdržava tradiciju, pa je zaslužio da ga navedemo poimence!

Ali, ravnatelj kazališta nije puki izvršitelj volje vlasti/vlasnika, točnije, njegov poziv kao i u glumca uključuje osobitu vrstu dvojnosti. Ta dvojnost izvire iz dvostruke naravi glumišta i njome je uvjetovana. Kazalište nije proizvodno poduzeće, ali se mora upisati u registar Trgovačkoga suda. Uz to, "nešto" proizvodi i prodaje, dakle pojavljuje se na tržištu roba i usluga i za nj vrijede brojna pravila poslovanja, gospodarske, porezne i slične odredbe. Ima zaposleno osoblje koje podliježe vladajućem radnom pravu i sindikalnom ustroju. Istodobno, kazalište danas obično ima status gradske ili državne ustanove na koju se primjenjuju odredbe zasebnih zakona (tzv. *lex specialis*), pa ravnatelje/intendante imenuju gradske vlasti, odnosno Vlada. Paradoks dvojnosti skriven je u činjenici da kazalište iz tvarnoga (tkanine za kostime, drvo ili željezo za dekor i sl.) i netvarnoga (glumačke energije) "proizvodi" - predstavu, dakle pričin tvarnoga... Ravnatelj prema tomu upravlja prijetvorbom zbiljskoga u nezbiljsko, nemajući pritom zaštitu danu glumcu komu je to poziv, vještina i nadarenost. Od njega se očekuje da podjednako dobro upravlja dobrima, ljudima i utvarama!

NA POČETKU BIJEŠE ČLANAK

U povijesti hrvatskoga profesionalnog glumišta odnošaj glumca i ravnatelja nužno je ovisio o temeljnoj relaciji država-glumište. U biti nije ni prolazio kroz veći broj mijena, pa možemo zapravo govoriti o dva ključna razdoblja: građanskom i tzv. socijalističkom.

Prvo započinje glasovitim *Člankom LXXVII. o kazalištu jugoslavenskom trojedne kraljevine*, zakonom koji je Hrvatski sabor usvojio g. 1861, a car i kralj Franjo Josip I. nikada ga nije potvrdio. Njime je najviše zakonodavno tijelo Trojedne kraljevine Dalmacije, Hrvatske i Slavonije kazalište proglasilo nacionalnom ustanovom, dakle državnim zavodom. Povjesnik glumišta Slavko Batušić tvrdi kako je to prvi slučaj u Europi da se pitanje kazališta riješilo pred najvišim narodnim zastupstvom, jer su se u pravilu statusne odluke drugdje donosile vladarskim ili ministarskim dekretima.

Prvim našim profesionalnim glumcima poslije donošenja *Članka LXXVII.* ni u čemu se nije promijenio položaj. Primali su mizerne plaće kojima su pak morali sami kupovati skupo ruho za pozorničke nastupe (zašto je zaduživanje potpisivanjem mjenica bilo jedinim izlazom, ali i propašću), a uz to nisu imali baš nikakva socijalna prava. Tzv. "korisnice", izvedbe predstava čiji je prihod glumce spašavao od dužničkoga zatvora, oduzimale su im i ono malo samopoštovanja. Hrvatski glumci druge polovice protekloga stoljeća bili su gospode i gospoda samo na kazališnim ceduljama gdje im je uz prezime bila obvezatno otiskana i takva odrednica. U građanskom životu bili su puka gradska sirotinja. A na njihova pleća hrvatska po-

litička i kulturna inteligencija natovarila je teško breme odgovornosti za obdržavanje probuđene narodne svijesti i jačanje prihvaćenoga službenog hrvatskoga jezika kao ponajvažnije sastavnice nacionalnoga programa.

Prvim "artističkim i književnim" ravnateljem imenovan je Dimitrija Demeter, ali on nema samostalnu upravnu vlast u kazalištu (drži je Zemaljski kazališni odbor čije je članove imenovao Sabor). U *Naputku za artistskičko-književnoga upravitelja zemaljskoga narodnoga kazališta* koji je godine 1863. odobrilo Kraljevsko dalmatinsko hrvatsko slavonsko namjestničko državno vijeće (dakle: Vlada) očevidna je skučenost upraviteljeve autonomije, kao i da dio operative dijeli s redateljem. No, Demeter je među ostalim glumišnim aktima donio i *Zaptni zakon za Narodno kazalište u Zagrebu* kojim se propisuju radna pravila i stega osoblja kazališta, i to je prvi dokument o hrvatskom profesionalnom glumcu. Njime se već u uvodnom dijelu određuje šest stupnjeva kazni za povrjede odredaba dotičnoga pravilnika: *od točasnog otpuštanja do ustegnuća jednodnevne plaće kao najblaže kazne.*

Zaptni zakon začuđujuće je podroban i strog. Dade se pretpostaviti kakav je nered vladao zagrebačkom pozornicom kad je bio nuždan ovako potanko razrađen sustav zabrana i upozorenja. Zacijelo Demeter ne bi u & 19. upisao zabranu pletenja i šivanja na pokusu da se to nije uobičajilo, niti bi predvidio kaznu 4. razreda za onoga tko *kod predstave drugoga u njegovoj ulozi naročito zbunjuje...* (tako što) *nezrelu šalu zbija* ili u *igri se nepotrebno naprijed tura*. Hrvatski glumac bio je još samo nadareni diletant i valjalo ga je istom uvoditi u pravila profesionalizma.

GLUMAČKI UGOVORI

Zabranu pletenja na pokusu ili zadirkivanja partnera na izvedbi glumac je vjerojatno lakše podnosio od odredaba ugovora s kazalištem. Slavko Batušić navodi tako neke klauzule ugovora između rečenoga kazališnog odbora i glumca Vilima Lesića, sklopljenoga za sezonu 1864/65, a koji je angažiran u *svojevitu predstavljajuća povećih ulogah tako u veselih kao i ozbiljnih komadih i za štatiranje i za sudielovanje u sboru*. Njime je Lesiću određena mjesečna plaća u iznosu od 40 forinti koja se isplaćuje unatrag (ovo potonje ponukalo je povjesnika da se zgrozi nad nepovjerenjem u glumca, ali takav oblik plaćanja logičan je i uobičajen u cijelom svijetu i u nas, nekoć i danas!). No, & 5. propisuje da se *u slučaju bolesti prouzročene krivnjom* glumca ugovor može raskinuti ili mu se pak ustegnuti od plaće. Bolestan dakle nije smio biti, barem ne svojom krivnjom (?!). Kazališni odbor pridržao je sebi pravo otkaza ugovora i prije isteka ugovornoga roka sa šestotjednom najavom otkaza, ali glumcu je to pravo izričito uskraćeno. Štoviše, navodi Batušić, pritisnuta mršavošću državnih subvencija, uprava je ucjenjivala glumce, sama kršeći odredbe vlastita ugovora. Sezona bi, naime, završila u mjesecu travnju, a glumcima bi bila ponuđena mogućnost da do isteka ugovornoga roka u mjesecu rujnu primaju polovicu ili najviše dvotrećinski dio iznosa plaće ili bi u protivnom dobili otkaz. Kako tečajem tih mjeseci nisu smjeli napuštati Zagreb, ne bi mogli ništa zaraditi ni na gostovanjima u pokrajini, pa im je zaduživanje preostalo jedinom mogućnošću.

Zanimljiv je i podatak da se g. 1863. glumac Lazar Jovanović za pravoslavni Uskrs napio i nije mogao odigrati svoju ulogu u Schillerovoj drami *Marija Stuart*, pa je istočasno otpušten ali i *vlasti predan*. Bio je dakle poradi kazališnoga prekršaja uhićen, zacijelo i kazneno gonjen. I rečeni Demetrov *Zaptni zakon* u & 50. propisuje

da glumac koji izgovori na pozornici cenzurom izostavljene riječi ili pak dodaje tekst *osobito u političkom smislu, bit će po nadležnoj vlasti kažnjen*. Ipak je to blaže od odredbe francuskoga kralja François I. (1536) kojom je ekstemporiranje zapriječeno vješalima!

Desetak godina poslije, odlukom Vlade odredbe glumačkoga ugovora donekle su ublažene u korist glumca. Tako je predviđen prešutni produžetak ugovora ukoliko nije najavljen raskid, zajamčena mu je puna plaća tečajem ljetnoga dvomjesečnoga odmora i omogućeno mu je plaćeno šestotjedno bolovanje (poslije toga plaća mu se usteže, ali se ugovor ne raskida). Zaseban su problem bile mirovine članova kazališta. Već godine 1868. Kazališni odbor predložio je Vladi nacrt pravila Mirovinske zaklade, a ona ih je u svome izvješću predložila Saboru g. 1870. Tim se pravilima mirovinsko pravo stjecalo nakon 20 godina službe, za desetogodišnji rad odobravala bi se *putem milosti obskrba*, a ispod te granice samo *milostinja*. Udovice i *zakonite sirote* mogle su računati isključivo na *putem milosti obskrbu*, ako bude novca u Zakladi. No, pravila su ostala mrtvo slovo na papiru, jer Vlada nije izdvojila novac za osnivanje Zaklade. Tako se glumica Karolina Norveg (Norweg-Zappe, rođena Bečanka, supruga Josipa Freudenreicha, autora *Graničara*) uz propisanu svjedodžbu siromaštva obratila 1872. Vladi s molbom za *milostinju*. Vlada ju je uputila na samo C. i Kr. Veličanstvo u njezin rodni grad, koje joj je poslije godinu dan blagoizvoljelo odobriti stalnu godišnju milostinju u iznosu od 400 forinti. Budući da joj je mjesečna plaća bila 75 for., popularna Karolina spala je na svega nešto više od 33 for. mjesečne pripomoći kojom je morala prehranjivati sebe i *svoju malodobnu mnogobrojnu djecu*. Njezin je muž prošao još gore: dvije su godine kružile njegove molbe vladinim uredima, jer nije dokazao svoju nesposobnost za daljnje djelovanje, pa je ne dočekavši ishod dokazao svoju nesposobnost tako da je - umro.

Ipak, Mirovinski zavod utemeljen je g. 1880. prinosima članstva kazališta a po načelu ukamaćivanja glavnice. Kako su mjesečni uplatni prinosi članstva bili niski, kamate nisu bile dostatne za pristojnu rentu, odnosno mirovinu. Sve do g. 1945. zadržao se ovaj oblik mirovinskoga osiguranja, što znači i doslovno uboštvo ostarijelih glumaca.

PRVI INTENDANT

Do imenovanja Stjepana pl. Miletića zagrebačko glumište nije imalo intendanta. Ne samo u izričitom smislu (Miletić prvi nosi taj službeni naslov) nego i glede mjerodavnosti umjetničko-poslovnoga vodstva kazališta. Svi njegovi prethodnici obnašali su svoju zadaću ne ostavljajući osobita traga, dolazili su i odlazili održavajući puku sustavnost dužnosti nazvane *povjerenik kr. zem. vlade za narodno zemaljsko kazalište*. Tako i sam Miletić na početku svojih zapamćenja (*Hrvatsko glumište*, prvotisak: Zagreb, 1904) navodi za svoga predšasnika Josipa Kneisela kako je *zaključna bilanca njegova poslovanja morala za nj konačno biti dosta nepovoljna*. Zato je vrlo znakovit Miletićev prvi razgovor s banom Khuenom Hedervaryjem, jer je za njegova trajanja Miletić izložio svoj domišljeni intendantski program. Najprije je izričito ustvrdio kako našem kazalištu od samih početaka nedostaje *organizacija* (po uzoru na *njemačke dvorske pozornice*), potom ... i neovisna uprava (kandidat za intendanta tom je zgodom "izbrisao" sve posrednike između sebe i šefa države, tj. bana!), dostatno novca za rad i - stalna opera. Ne čudi stoga da Miletića danas zovemo re-

formatorom hrvatskoga glumišta. Sama njegova dijagnoza boljetica dotadanjega kazališta pokazuje temeljitu upućenost i pripravljenost za djelovanje. A sjedajući na vruću intendantsku stolicu, imao je tek 26 godina!

Miletić, prvi hrvatski kazališni intendant i glumci. Tema za sebe. Dok je bio prosuditeljem glumišta znao je biti strog i izravan spram glumačkih ostvarenja: *U časovima pak afekta, namjestilo je pravo urlikanje svako umjetničko prikazivanje. Tko bi u takvim časovima zatvorenih očiju ušao u naš Thalijin hram, prije bi držao, da se tu krote pobješnjeli ljudi, nego da nas protagonista vodi kroz milosrđe i strah k željenoj katarzi.* Vjerojatno je bio u pravu. Za svoje obnašanje dužnosti intendanta temeljito se pripradio - od doktorata bečkoga sveučilišta na temu Shakespearea (obožavao je ovoga dramatičara i pjesnike romantizma, žustro je zazirao od Zole i naturalizma), bavljena kazališnom kritikom, proučavanja francuskih i njemačkih glumišta *in vivo* do vlastite dramatičarske prakse (posve ispod pristojne razine kakvoće i učinkovitosti!). No, ništa mu sve to nije na početku pomoglo, jer je zanemario ono što njegov obožavatelj i životopisac Marko Fotez definira ovako: *Svaki put kad se mienja uprava glumci uvijek očekuju promjene na bolje, a to se kod njih sastoji u prvom redu u povišicama plaće.* I netom je mladi intendant sišao s vlaka koji ga je vratio iz ophodnje kazališnom Europom, zaredao je mimohod glumaca s ultimativnim zahtjevima za višim berivima. Kad im nije udovoljeno, osvanuli su u novinama oglasili *Zbogom, drago občinstvo*, a Zagreb redom napustiše Fijan, Dragutin Freudenreich, Sobjeska, Stojković, supruzi Anić itd. Miletić je teško podnio taj udarac, pa je banu ponudio svoj odstup. Srećom za hrvatsko glumište, predomislio se i odlučio boriti. Skupne odlaske proglasio je izričajem *staroga duha*, ali Fotez tvrdi kako je poslije doznao da se taj vječno opetuje.

Premda je Miletić imenovao svoje pobočnike, ravnatelje Drame i Opere, ustanovio mjesto dramaturga, osigurao položaj stalnog kazališnoga tajnika, ipak je (on) *sve vodio i na sve mislio, ništa se nije moglo dogoditi bez njegova znanja i njegova dopuštenja... Miletić je bio absolutni vođa kazališta, intendant, dramaturg, redatelj, scenograf, šef komparsrije, električar itd.* (Fotez). Stvarajući u zanosu hrvatsko profesionalno kazalište, neumorni Miletić, koji sebe u pismima prijatelju Milanu Šenoi naziva umjetnikom, brzo se sučelio s novom gorkom zbiljom: novcem. Državni činovnici već mu poslije prve godine utvrdiše povelik gubitak, ban na to zatraži ukidanje baleta, a intendant još jednom napiše demisiju. Pa se iznova predomislio i odlučio na nepromišljen potez bogataša - uložiti vlastiti imetak u državno kazalište. Postao je dakle zakupcem na tri godine nove zgrade na Akademičkom trgu, a ta mu je odluka isprva omogućila svekoliku neovisnost o državnom i gradskom poglavarstvu, točnije, uz odobrenu subvenciju i vlastiti novac mogao je raditi što je i kako htio.

Premda poslije prvoga sudara više nije imao ozbiljnih afera s glumcima, prozvali su ga tiraninom, jer je uveo strogi stegovni red, produžio trajanje pokusa na pet (pa i do sedam) sati dnevno, uporno nastojao stvoriti od njih profesionalne glumce po europskim uzorima. Znao im je u ljutnji predbaciti: *Dobro, kad nećete misliti svojom glavom, a vi mislite mojom!* Nisu mu se usudili usprotiviti samo zato što je bio zakupac, dakle gospodar teatra. Uz to, povicio im je plaće, osigurao trogodišnje ugovore, nastojao utemeljiti mirovinsku zakladu, slao ih na usavršavanje u inozemstvo.

Pa ako mu glumci nisu mogli ili htjeli napakostiti, našao se netko drugi (uz obvezatne državne kanceliste) - dramaturg Nikola Andrić. Njegov vršnjak i suradnik pisao je protiv njega anonimne novinske članke pa ipak *dnevimice dolazio u moj ured, da se zajedno sa mnom skandalizira nad zlobom ovih članaka* (Miletić). A kada su krabulje spale, obojica tvrdoglavi i temperamentni, vodili su bučne parbe u novinama, kao i obično ni u čiju korist. Miletić je - uz sve svoje druge zasluge - prvi u nas shvatio važnost novinstva za promidžbu glumišta. Zdušno se trsio puniti stupce brojnih zagrebačkih dnevnika vijestima i najavama kazališnih događaja, razgovorima i ogledima o pojedinim djelima, a pokazao se i kao vrstan polemičar.

Završetak njegove intendantske ere značajno je tragikomičan. Ugovor mu je istjecao potkraj mjeseca svibnja godine 1898. Kako je sljedeća sezona trebala početi 1. rujna, otvorio se upit plaća kazališnoga osoblja tečajem ljetnih mjeseci. Vlada je odbila Miletićev prijedlog da isplaćuje dramski sastav, jer da je po ugovoru to njegova obveza. Prkosni zakupac nato produžuje ugovore s glumcima, a Vlada ga za uzvrat priznaje intendantom do konca rujna. Međutim, Miletić je smislio podvalu: prisvaja ključeve zgrade i ne pušta u nju članove opernoga zbora koji pak plaća Vlada! Nastaje cjenkanje, te naposljetku bude postignut sporazum da Vlada otkupi kazališni inventar od Miletića. Komisija je napravila procjenu na 30 000 for. i nudi mu trećinu toga iznosa, a zakupac tvrdi da imovina vrijedi 65 000 for. Vlast je jača i Miletić mora pristati na 18 000 for. za otkup. Tako je bogati Miletić svoju žudnju za samostalnim vođenjem kazališta platio gubitkom od 47 000 for., što je u ono doba bio vrlo visok iznos.

I otišao iz njega ojađen i obijeden... Ni prvi ni posljednji. Uostalom, kao i njegov veliki uzor Henrich Laube, reformator bečkoga Burgtheatera, protjeran zaplotnjačkim igrama iz kazališta i grada godine 1867.

Matošev nekrolog otkriva moguće pojednostavljenu, pa i pregrubu drugovrsnu sliku osobe koju naša povijest glumišta drži neprijepornim velikanom: *Zamislite Miletića bez rente, bez akcija, bez kapitala, i što nalazite? Neuspjelog drmatičara, eventualnog publicistu i ljubitelja kazališta [...] Miletić je vrijedan, jer je reformator našeg kazališta i jer se kao pravoslavac nije osjećao Srbinom. Ni za prvo ni za drugo ne trebaše heroizma i izvanrednog talenta [...] U Miletiću ipak izgubismo vrlo mnogo, gotovo nešto nenadoknadivo. No to ne znači, da on bijaše velik. To znači, da smo mi mali!* Premda iz ovih redaka viri zavist siromaška i vještina ljubitelja paradoksa, Matoš zacijelo ipak ima pravo. Zasluge su Miletićeve za hrvatsko glumište neprocjenjive (pa i onda kada su mu zamisli ostale samo na papiru njegovih zapamćenja), ali imao je pred svim svojim predhodnicima i nasljedateljima nedostižnu poredbenu prednost: osobno bogatstvo a njime i moć. I uz sav svoj imutak, društveni položaj i veze uspio se održati svega četiri godine! Podatak koji rječito govori samim sobom.

LEGENDARNI TIRANIN

Poslije Miletića izredalo se nekoliko intendantata, činovnika i glumačkih zvižda (među njima i ostarjeli Andrija Fijan), srozavajući uglavnom dosegnutu razinu glumišta. Onda se 1909. pojavio iznova književnik (pisao pod pseudonimom Vladimir Borotha), ali istodobno i visoki državni službenik - Vladimir Treščec Branjski, Miletićem zatravljeni mu prijatelj. Prvo što je uspio korisno učiniti za ustanovu kojoj se našao na čelu jest odvajanje kazališta iz djelokruga Odjela za unutarnje poslove

i pripajanje Odjelu za bogoštovlje i nastavu (dakle, ministarstvu kulture). U "pozitivu" njegove intendanture povjesnici ubrajaju uskrснуće i ustaljivanje Opere, osnutak baletne škole, pridobivanje Ive Raića da se vrati iz Njemačke, pokretanje prvog hrvatskog kazališnog časopisa ("Hrvatska pozornica", 1909), priređivanje ljetnih predstava u Maksimiru i brojna gostovanja zagrebačkoga kazališta u zemlji i inozemstvu (u gradovima koji su danas - iznova i srećom - inozemstvo, tj. na Cetinju i u Beogradu), i štošta drugo. Reklo bi se da mu zasluge nisu nimalo zanemarive. Ipak, u skupnoj svijesti glumišnoga naroda ostao je zapamćen isključivo kao nasilnik, autor zloglasnoga *Pravilnika za članove zemaljskog hrvatskog kazališta u Zagrebu*. Doduše, na zao glas uspeo ga je još na početku obnašanja dužnosti naprzića Gustl (Matoš) predbacujući mu gotovo sve: od privrženosti Miletićevim stečevinama i krivoga izbora umjetnika i djela do nehumanoga odnošaja spram umjetničkoga osoblja. Čak je u novinama obznanio Treščecov "kućni" nadimak (Abdul Hamid, po okrutnom sultanu svrgnutom u godini Treščecova imenovanja intendantom), samo da bi mu više napakostio. No, morao mu je ipak priznati: *Inače g. Treščec nije tako strašan kakav se čini, i drakonskim svojim sredstvima odista je učinio reda u kazalištu.*

Raščlanjujući rečeni *Pravilnik*, Nikola Batušić ističe vrsnoću kojom je Treščec ustrojio umjetničku proizvodnju glumišta, posebno opisane zadaće redatelja i dramaturga, jasnoću zabrana i mjera sigurnosti. Za ono doba bio je to moderan i koristan skup pravila nutarnjega ustroja. Gnjev su nedvojbeno izazvale stegovne odredbe, premda nisu ništa strože od sviju prijašnjih nego samo podrobnije i potpunije. Da bismo ozbiljno prosuđivali o mogućoj strogoći ili čak humanosti tih odredaba, trebalo bi najprije ustvrditi polazišta i mjerila prosudbe, a u njih svakako uključiti društveni i povijesni obzor njihova nastanka.

Podsjetimo se: Hrvatska je u doba o kojemu govorimo dijelom Austro-Ugarske carevine, države stoljećima građenog (vrhunskoga) ustroja. Njezini protivnici i rušitelji među našim precima, zaneseni snatritelji jugoslavenstva, a potom još i više ideolozi boljševičkoga poraća, ucijepili su nam predodžbu o k.u.k. monarhiji kao *tamnici naroda*. Nedvojbeno, ona nije bila ni približno idealna državna tvorevina ni za jedan negermanski narod u njezinu sastavu, ali je sve do raspada bila uredna i uređena (što će reći: civilizirana i uljudena) srednjoeuropska država i europska velesila. Hrvati u njoj nisu imali svoju državu, ali su zacijelo imali ozbiljnu *pravnu državu*, čime se ni najvatreniji jugoljupci nisu mogli pohvaliti u obje Jugoslavije.

Zatim, kazalište je bilo državnim zavodom (rekosmo od godine 1861) i za nj su vrijedili svi zakoni i zakonski propisi o državnim ustanovama, a kazališno osoblje imalo je položaj državnih službenika. Je li to bila prednost ili nedostatak? Da je ostalo na milost i nemilost zakupaca, danas vjerojatno ne bismo ni govorili o hrvatskom profesionalnom glumištu.

Unatoč *bauku komunizma koji kruži Europom* zahvaljujući g. Marxu od 1848, Austro-Ugarska carevina nije bila lažna socijalna država (kavom se vazda volio kititi tobože poostvareni socijalizam), sindikalni pokret tekao je u povojima, društvom vlada oštra kapitalistička utakmica. Pa kao što nijedan poslodavac ne bi trpio neradnike i zabušante, jer mu izravno umanjuju probitak na tržištu, tako ni država u ulozu poslodavca ne može postupati drukčije.

Zna li se uz to da je od Miletićeva odstupa do Treščecova preuzimanja dužnosti intendanta zagrebačkim glumištem vladao popriličan nered, a razina izvedaba spala na najnižu razinu, nužno je dakle zloglasni *Pravilnik za članove kraljevskog zemal-*

jskog hrvatskoga kazališta u Zagrebu prosuđivati razumnije i objektivnije od dosad uobičajenog kratkovidnog škandaliziranja. Kazalište nikada i nigdje u svijetu (osim u razdoblju tzv. socijalističkog društvenog ustroja) nije bilo dobrotvornom ustanovom. Istina, zatajiti trudnoću (& 68) ili čak ne prijaviti namjeru o udaji (& 53) i zato se izložiti pogibelji otkaza ugovora, ne zvuči čovjekoljubno. Jednako tako ni prijetnja raskidom ugovora s tromjesečnim otkaznim rokom kad glumac *izgubi sluh, vid ili pamćenje, ako promukne, ohromi ili okljakavi* (& 69) djeluje okrutno s moralnog stajališta, ali to se isto događalo svakom radniku ili službeniku na bilo kojem poslu. Uostalom, postojale su i zaštitne mjere, ukoliko je do invalidnosti došlo krivnjom kazališta. Koliko je lažni moral poguban, pa i u glumištu, imali smo se, na žalost, prilike uvjeriti tečajem proteklih desetljeća (pa i danas) kada trešten pijani pozornički radnik opslužuje na izvedbi predstave i ugrožava s nadstropnja živote suradnika, a bogme nije bila rijetkost vidjeti ni pijana glumca na pozornici. Tobože okrutni Treščec nije bez razloga u takvom slučaju odredio: *Dode li pak tko pijan na predstavu u kojoj je zaposlen ili ma kamogod u kazalište, bit će odmah otpušten* (& 48.). Lako je bilo Matošu zanovijetati iz gledališta i rugati se Abdulu Hamidu, papir svašta podnosi, a odgovornost je ipak snosio netko drugi.

Odredbе *Pravilnika* kojima je pak normiran postupak uprizorenja i izvođenja predstava posve su sukladne zahtjevima repertoarnoga profesionalnog kazališta u kojemu ne može opstojati samovolja pojedinca i osobno prosuđivanje o primjerenosti podjele uloga. U kazališnoj umjetnosti takva modela (a rijetki su slučajevi kada je to uopće moguće) neizbježiva je stroga okomica odlučivanja i podvrgavanja odlukama ravnatelja. U protivnom, na djelu je anarhija koja razara repertoarno glumište i posve paralizira njegovo djelovanje. Da bi taj sustav tobože ograničavao umjetničko stvaralaštvo, obična je floskula osobito draga glumcima koji uporno hoće a ne mogu tumačiti Hamleta i dijelu kazališnih kritičara koji glumište poznaju samo iz njegove birtije.

Riječju, Vladimir Treščec Branjski možebiti jest kao intendant i bio činovnički krut, kakvim ga je zapamtila kazališna predaja, ali svaka ozbiljnija teatrologijska prosudba mora mu priznati zasluge i osloboditi ga neumjerenih i lažnih objeda suvremenika. Kao zoran primjer relativnosti ocjene o Treščecovoj činovničkoj krutosti, a vezan za njegova nasljedovatelja na intendantskoj stolici, neka posluži slučaj iz godine 1916. za rata i bana Skerleca, kada je kazališni kritičar službenih "Narodnih novina" bio je Julije Benešić. Vjerojatno na poticaj iz kazališta, ban je naložio da se novine zahvale na daljnjoj suradnji kritičaru. Benešić se pismeno požalio Skerlecu, a Treščec je dobio njegovu predstavku poradi očitovanja, te je između ostaloga napisao: *Prof. Benešić je u svojim ocjenama u "Narodnim novinama" iznosio redovno posve lično svoje naziranje, njegova kritika je posve subjektivna. Za kazališnu pak upravu subjektivno mišljenje prof. Benešića ne može biti ni u čemu mjerodavno, a držim da službenom listu nije zadaća da iznosi takovo subjektivno mišljenje i time otežava rad kazališne uprave.* Može se Treščecova ocjena kazališne kritike držati besmislenim ili činovnički krutim stajalištem, ali ne treba smetnuti s uma da se rasprava o *subjektivnoj i objektivnoj* glumišnoj prošudbi protegla do naših dana, poput one o *zadacama službenih novina*.

ZLOPAČENJA JEDNOGA UPRAVNIKA

Čini se da je usud Hrvatskoga narodnog kazališta da mu poslije važnih i za služnih čelnika *dohodu* osobe izabrane na temelju teško dokučivih mjerila odbira.

Tako je Trešćec početkom Prvoga svjetskog rata imenovan velikim županom Županije bjelovarsko-križevačke, operativne poslove preuzeli su Josip Bach, Srećko Albini i Ivo Raić, dakle ljudi iz kuće, što u ratno doba i nije bilo neobično. Do utemeljenja Karadžorđevićeve Eshaezije dužnost intendanta dvije godine obnaša Guido Hreljanović. U novoj državi zagrebačko kazalište Naredbom od 17. veljače 1920. mijenja ime u Narodno kazalište kraljevstva Srba, Hrvata i Slovenaca, a poglavita mu je zadaća *promicanje dramskih i glazbenih djela jugoslavenskih, s naročitim obzirom na hrvatsku literaturu, dok povjerenik kraljevske zemaljske vlade* kao nadzornik skrbi o državnim interesima u glumištu. Beograd je doskora stao preuzimati kazališta u djelokrug *Ministarstva prosvete*, upravljajući njima po srpskoj kraljevskoj *Uredbi o Narodnom pozorištu u Beogradu* iz godine 1911. Bilo je to apsurdno, neprimjenjivo i škodljivo, ali cijela je nova državna tvorevina počivala na takvim odrednicama (otvorivši doskora oči barem dijelu zasljepljenih pristaša jugoslavenstva).

Intendant je izbrisan iz kazališno-pravnog nazivlja, a zamijenio ga je (*razumese*) upravnik. Nepunu godinu dana upravnikom je bio Nikola Andrić, svojedobno dramaturg i istodobno anonimni difamator Miletića, a u proljeće godine 1921. tu dužnost preuzima Julije Benešić. I započinje još jedno važno razdoblje hrvatskoga glumišta obilježeno - kao i obično - imenom važne osobe.

Starinom Vukovarčanin, rođenjem Iločanin, taj *lokalpatriot srijemski, iločki, kontradiktoran kao A. G. Matoš, pun hirova i predrasuda svoga vremena, osjetljiv i osvetljiv, ukusom bizaran, u sudovima često nepravedan i sitničav, bio je [...] razložni, neumorni graditelj moderne hrvatske kulture, jedan od najvećih u ovom stoljeću*, kako o Benešiću bilježi Marijan Matković. Rekosmo, i Benešić je poput Miletića pisao glumišnu prosudbu u zagrebačkim novinama, ali ga je Branko Gavella ipak nazvao *nekazališnim* čovjekom, priznajući mu *fanatičnu* odanost kazalištu kao *kulturnoj misiji*. O razdoblju njegove intendanture (da ne kažemo *upravnikovanja!*) između 1921. i 1926. manje-više sve je poznato. Benešićeva zapamćenja pod naslovom *Iza zastora* bjelodano svjedoče da je najveći dio svoje energije potrošio na upornu i grčevitu borbu s beogradskim nadležstvima i njihovim zagrebačkim zastupstvima spašavajući Hrvatsko narodno kazalište od propasti. Nije bilo lako usprotiviti se, primjerice, bahatoj tvrdnji srpskog člana parlamentarnog odbora za financije *da Zagreb ne treba toliko, koliko Beograd, jer je Zagreb provincija, a Beograd prestolnica*. Kao što Benešiću nije bilo lako ni ministru prosvjete i kulture Svetozaru Pribičeviću odgovoriti na upit: *Tko je taj Stanislavski?* koji zagovara gostovanje Hrvatskoga narodnog kazališta u Parizu. Sve je to ipak stojički podnosio i lavovski se borio. Malo je tko u kazalištu i gradu znao za sva njegova poniženja u Ministarstvu prosvjete, za golem trud kojim je spašavao prihod zagrebačkoga teatra kako bi glumcima i redateljima omogućio rad. I plaće. O tomu sam svjedoči prvim redcima memoara: *Takvi su glumci. Svaki je individualnost i svaki ima svoj rog i svoju ćud. Pa ipak ih je moguće složiti. Ali samo tako, da svaki ima svoj posao, a da svi skupa gotovo i ne znaju, da izvode harmoniju*. O glumcima na stotinama stranica svojih zapamćenja Benešić ne piše ništa. Zapisima mimohode ministri i povjerenici, nižu se brojke i proračuni, prepisuju se javne parbe s redateljima, ravnateljima orkestra i glasovitim Bachom (sivom eminencijom koja je "nadživjela" pet-šest intendanata), ali o stupu glumišta vrlo malo, gotovo ništa. Ipak, zapisao je: *Prokletstvo teatra leži u mogućnosti osobnog uspjeha, aplauza [...] Samo jedno traje: taština. Povrijeđena taština sa svojom kćerkom osvetom i rođakinjama: spletkom, kletvom i mržnjom. Radost je samo jedna - nad tuđim neuspjehom. Zavod ostaje kao hipodrom, hrvalište, bez veze s onim, što se u*

njem zbiva. I to ga čini antipatičnim [...] Izuzetci su oni najmlađi, ali ne zato, što bi oni unosili nov duh i sačinjavali neku novu školu, nego zato, što još nisu stekli toliko smionosti, da sebe nazovu ovim kazalištem [...] I nešto dalje: Teatarska je umjetnost nervozna, gotovo bolesna. Moguće je Benešić ipak bio nekazališni čovjek, kako tvrdi Gavella. I jest stoga što nije pripadao krugu ljudi koji izlaze na pozornicu. A njih gledateljstvo i kritika poznaju samo pod svjetlima reflektora, dakle u najboljem svjetlu. Upravnik Benešić za šest ih je godina upoznao pod danjim svjetlom, u svomu uredu, u rušnicama i hodnicima. U tom okolišu Zrinski, Tosca, Edip, Giulietta ili Coppélia nerijetko se međusobno okrutno razdiru, povrijeđena taština rada mržnju i nesnošljivost, licemjerje poprima perverzno obličje, spletke i podvale cvatu poput tropskoga cvijeća. O svemu tomu povijest glumišta znade malo ili jednostavno prešućuje. Samo onaj tko dobro poznaje kazalište iznutra znade kako usporedo opstojе dvije posve oprečne slike glumišta: sjajna (večernja) za gledalište i (jutarnja) mračna za kućnu uporabu. Čak i kada bismo uračunali olakotne okolnosti za ovu mračnu stranu glumačko-pjevačko-plesačkoga poziva, poglavito ih pronalazeći u prejakom trošenju osobnosti (namjernim izazivanjem stanja nalik shizofreniji) i još više u okrutnoj prolaznosti uspjeha (traje koliko i pljesak gledateljstva, ne ostavljajući nikakva traga), teško bi bilo naći sukladne zatrovanosti međuodnošaja u maloj zajednici suradnika kakva vrlo često vlada onkraj kazališnog zastora. I zato rečena Benešićeva dijagnoza točno opisuje ovu drugu, skrivenu sliku teatra. A ne prihvatiti je kao nešto svojstveno, prirodno glumištu, znači biti nekazališnim čovjekom.

Na koncu, Benešić je otišao iz kazališta potvoren kao pronevjeritelj državnoga novca, prisiljen da se javno opravdava i dokazuje kako je morao zaštititi kazalište i da je sve radio po zakonu. Još jedna u nizu tragičnih intendantskih figura hrvatskoga glumišta.

GLUMCI - ČINOVNICI

Na temelju *Pozorišnoga zakona* donesenoga godine 1925. članovi narodnih kazališta dobili su status državnih činovnika i razvrstani su u *kategorije i grupe*. Ugledni dramski umjetnici poslije 15, a operni poslije 10 godina rada u kazalištu mogli su na temelju mišljenja pozorišnoga savjeta biti razvrstani u I. kategoriju (do zaključno 4. grupe), te uz plaću dobivati i zasebne honorare. Premda je ovom odlukom kazališnim umjetnicima osigurana socijalna sigurnost, stali su pljuštati prigovori i molbe za uvrštenje u višu kategoriju i grupu. Tzv. personalna pismohrana Hrvatskoga narodnog kazališta prepuna je u tu svrhu pisanih predstavlki, kao i onih s poniznom molbom za povišenje plaće, a sve s potpisima velikana hrvatskoga glumišta. Najčešće se u zaglavlju nalazi oznaka *a.a.* ili *odbija se*, s parafom intendanta. Novčana oskudica i povremena sniženja državnih subvencija posve su sužavala mogućnost udovoljavanja takvim opravdanim molbama, a u nekoliko navrata dovodili do sniženja beriva, drastičnog otpuštanja i prisilnih umirovljenja.

Jedan od najžešćih sukoba intendanta i glumaca odigrao se godine 1935. Upravnik Petar Konjović najprije se našao na udaru glumačke udruge poradi odbitaka od plaće bolesnim članovima Narodnog kazališta, pa je morao posredovati sam ministar prosvjete i ublažiti pravilnik. Kako su se završetkom sezone obnavljali ugovori s cjelokupnim umjetničkim osobljem, Zagrepčani su u čudu jednoga jutra promatrali kako se od Marulićeva trga spram kazališta kreće kolona od 115 glumaca, pjevača i plesača, noseći u rukama neispunjene obrasce ugovora. U znak prosvjeda odlučili

su se na skupno neobnavljanje ugovora, i to izveli javno. Konjović je hladno odgovorio kako sezona i ne mora započeti 1. rujna i da se ne daje ucjenjivati. Ipak, bio je premješten u Ministarstvo prosvjete i zamijenjen dr. Branimirom Šenoom, ali ne zato da bi se udovoljilo zahtjevima kazališnoga osoblja nego s političko-promotivnih razloga. Veće je neugodnosti morao doživjeti intendant Slavko Ježić 1939. kada je cijelo gledalište na izvedbi *Dunda Maroja* uporno skandiralo: *Ne ćemo Ježića! Van s Ježićem!* Bio je to vrhunac unutarkazališne krize s jakim javnim odjecima. Ježić je, naime, smijenio ravnatelja Drame Dubravka Dujšina, a u novinsku raspravu uključila se peticijom većina glumačkoga sastava, stajući na stranu intendanta. Riječ je o zacijelo najmučnijoj aferi u novijoj povijesti hrvatskoga kazališta, a koja bjelodano potvrđuje onu crnu Benešićevu sliku glumišta. U najkraćim crtama: Dujšin na vrhuncu svoje uzorite glumačke karijere dao se nagovoriti da prihvati dužnost ravnatelja na sveopće oduševljenje kolega. Posao je obavljao nadasve savjesno u najtežim mogućim okolnostima, predajući mu se svom svojom nenadmašivom radnom energijom i zavidnom pameću. I sve je bilo skladno do trenutka kada neku ulogu nije povjerio Beli Krleži (Dujšinovi i Krležini bijahu kućnim prijateljima!), a ona je sebi umislila kako joj neprijeporno pripada pravo na nju. Povrijeđena taština glumice znade biti opake razorne snage, a Bela Krleža usmjerila ju je na osvetoljubivo rušenje Dujšina. Svoj spor s intendantom Dujšin bi vjerojatno lako izgadio, ali pojava dviju javnih izjava protiv njega s potpisima vlastitih kolega bacila ga je u očaj. Poticatelj i nedvojbeno autor tih napadaja bila je uvrijeđena Krležina supruga. Nikada prije i nikada poslije nije se posvadio ni s jednim od njih, glasio je za osobito druželjubiva čovjeka i miritelja zavađenih, silno je pomagao partnerima, napose početnicima. Bela Krleža uspjela je spletkom Dujšina toliko duboko povrijediti da je napustio ne samo dužnost ravnatelja nego i samo kazalište. Zato su povici Ježiću bili samo djelimice opravdani, pravi krivac vješto se skrio povlačeći konce s licemjernim osmijehom tobožnjega prijateljstva. Ranjenomu Dubravku Dujšinu slaba je utjeha što će istina izbiti na vidjelo tekar 40 godina poslije njegove smrti! Ali u hrvatskom glumištu njemu pripada mjesto velikana, a Leposavi Kangrgi sumnjiva slava osrednje glumice zataškana ulogom moćne Krležine supruge.

Godine 1939. Banovina Hrvatska donijela je svoju *Uredbu o glumištima u banovini Hrvatskoj* kojom su kazališta svrstana u banovinska, samoupravna (?) i privatna. Banovinska glumišta (u Zagrebu, Osijeku i Splitu) pod vrhovnom su upravom bana, a financiraju se iz banovinskog i općinskog proračuna, doprinosa općina u kojima moraju redovito gostovati i iz prihoda od takse na kinematografske ulaznice. Samoupravna glumišta mogla su se utemeljiti na molbu društva i strukovnih udruga i uz odobrenje bana, a bila su dužna banskim vlastima podnositi mjesečna izvješća o radu. Slična banovinskoj uredbi donesena je i *Zakonska odredba o kazalištima* godine 1944. Glumci su i dalje ostali državnim službenicima, uspinjući se s godinama službe ljestvicom plaćevnih grupa i razreda, vazda s premalim berivima i prisiljeni za svaki nastup u cabaretu ili privatno gostovanje u pokrajini zatražiti pismeni pristanak intendanta.

SAMOUPRAVNA TRAGIKOMEDIJA

Razdoblje od g. 1945. obilježeno je isprva pomamom otvaranja malih općinskih kazališnih kuća - od Bjelovara i Karlovca do Pule i Šibenika koja su se do šezdesetih

godina sva pozatvarala. Kao i sve ostalo i glumišta su bila u državnom vlasništvu, a svo osoblje i dalje u činovničkim razredima. Uvođenje tzv. samoupravljanja nije moglo mimoći ni kazališta. Zamisao slovenskoga učitelja doživjela je istom u hrvatskomu glumištu puni oblik karitakuralnosti. Da je glupa, neostvariva i škodljiva mnogi su znali unaprijed, ali u kazalištu samoupravljanje je izravnim krivcem njegova svekolika rasapa. Valja podsjetiti: na temelju odredba kazališnih statuta (usklađenih sa Šuvarovim *Zakonom o kazališnim i glazbeno-scenskim djelatnostima*) umjetnički savjet koji se u većinski tvorili glumci odlučivao je o podjelama uloga, prosuđivao o "ostvarenjima" i "bodovao" pojedinu glumačku kreaciju. Drugim riječima, glumci su po prvi put u povijesti glumišta sami sebi dodjeljivali uloge, ocjenjivali sebe same i odlučivali koliko su zavrijedili umjetničkoga dodatka! Među brojnim "biserima" jugoslavenskoga socijalističkoga ustroja ovaj je nedvojbeno naj-sjajjniji. Zato je točnije govoriti o njegovu *plitkoumlju* negoli o *jednoumlju*. Naravno, ovakva "teorija i praksa samoupravnoga socijalizma", k tomu obilato potpomognuta sveopćim društvenim padom mjerila kakvoće i njezine prosudbe, gušenjem svake iskricе građanskoga i - nedajbože - hrvatskoga duha i duhovnosti, uništavala je sustavno samu supstancu hrvatskoga glumišta. Primjerice, za intendanture Fadila Hadžića godine 1980. u Hrvatskom narodnom kazalištu neki je beogradski *pozorišni reditelj* uprizorio Nušićevu *Gospodu ministarku* ustobočivši uz pozlatu quasibaroknoga portalnoga luka i pod oslikani svod ni manje ni više nego - dva daščana poljska zahoda, a prostačke psovke i "vritnjaci" bili su vrhunac redateljeve domišljatosti. Nitko od uprave, ansambla, kritičara ni gledatelja nije se našao ponukanim (da ne kažemo hrabrim) prosvjedovati protiv takva prostačkoga neukusa.

Uz to, samoupravljanje je sa sobom donijelo potpun gubitak osobne odgovornosti, što je dovelo do potpunog urušavanja radne stege. U potjeri za dodatnom zaradom na televiziji i filmu glumci su obveze u matičnoj kući doživljavali kao "nužno zlo": stalnu plaću, zdravstveno i mirovinsko osiguranje. Na pokuse su dolazili "kad su stigli", pa ni izvedbe im nisu bile svetinjom. Planovi i programi kazališta mijenjali su se gotovo dnevno, u ovisnosti o "slobodnim terminima" osoblja. Nitko nije smio ni mogao biti otpušten, autoriteti ravnatelja (sada: direktora) brzo su srozani na ništicu, a oni sami htijući - ne htijući nehajno su "glumili" obnašanje dužnosti, osobni osjećaj odgovornosti utopio se u sveopćem beščasću društva i pojedinca. Istina, postojale su tzv. disciplinske komisije, ali zaludu - i u njima su sjedili "samoupravljači". Odredbe Demeterova ili Treščecova *zaptnog reda* zvučale su socijalističkim glumcima valjda genocidno, poput nacističkih rasnih zakona. *Plitkoumna* farsa odigravala se besprijeckorno na svim razinama. Desetljećima. Pod lukavo smišljenom krinkom vladavine sviju, politička vlast osigurala si je miran san i oslobodila se i same pomisli o "polaganju računa", ali je istodobno razorila i svaku moralnu odgovornost na svim razinama zajednice. Lijepo zvuči fraza kako glumci skupno upravljaju kazalištem, ali ona je posve oprečna samoj biti glumišta (da išta vrijedi bila bi ostvarena barem nekad u preko dva tisućljeća svjetskoga glumišta!). Pogubne *stečevine* samoupravnoga razdoblja trpjet će hrvatsko glumište još dugo. Oslobođenje od anarhoidne lagodnosti u svijesti suvremenika i povratak čvrstim moralnim i radnim obvezama, te primjerenom ustroju glumišta, zadaće su kojima se ipak hrvatsko glumište neće moći ukloniti. Kani li opstati i otrgnuti se diletantizmu u koji ga je samoupravni socijalizam temeljito odgovurno.

Novi *Zakon o kazalištima*, usvojen poslije demokratskih promjena godine 1991, stvorio je pravni okvir oporavku. Nije nimalo neobično da su odredbe o natječajnom i vremenski ograničenom ugovornom zaposlenju glumaca/pjevača/plesača izazvale najviše protivljenja u kazališnom svijetu. A kada ravnatelji glumišta odista budu ono što zakon od njih traži, dakle jedini poslovni i umjetnički upravljači glumišnim ustanovama, a novo radno pravo postroži radnu stegu i odgovornost - očekivati nam je još gnjevnije prosvjede miljenika Talijinih.

Riječju: razdoblje od šezdesetih do devedesetih vratilo je naše kazalište na same početke njegove profesionalizacije, dakle stotinu godina unatrag, srušivši sve mukotrпно stvarane zasade, dosegnutu razinu i povijesno iskustvo.

Započete mijene bude ufanje kako je iznova započela postupna europeizacija hrvatskoga glumišta (i društva), slična onoj kakvu su nastojali postvariti zaslužni Demeter, Miletić, Treščec, Benešić...

VRELA

ZA NAVODE I PODATKE UPORABLJENE U TEKSTU

Nikola Batušić: *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb 1978.

Nikola Batušić: *Zakonik* (serija ogleđa). "Novi Prolog", br. 2, 3, 4-5, 6-7.

Marko Fotez: *Stjepan Miletić*. Zagreb 1943.

Slavko Batušić: *Hrvatska pozornica*. Zagreb 1978.

Julije Benešić: *Iza zastora*. Rad JAZU, knjiga 18. Zagreb 1981.

Igor Mrduljaš: *Dubravko Dujšin, poslovi i dani*. Zagreb 1988.

Sanja Ivić

POLOŽAJ DRAMATURGA U HRVATSKOM KAZALIŠTU

Čuje se iz daljine šum željenice u noći.

Željeznica dolazi sve bliže i sve bliže i vidi se u kupeju drugoga razreda osam putnika, kako sjede jedan uz drugoga, u noćnom vlaku koji je prenatrpan. Kasno je. Vani sviće. Do Čovjeka, koji je pobjegao od svoje prijateljice iz "Hotela Edena", a sada putuje kući, sjedi opatica i moli se bogu. Jedan general, koji je ubio sto i trideset hiljada svojih bližnjih, jedna dama u crnini, jedan trgovački putnik, koji rješava križaljke i sav je okupiran odgonetavanjem svojih nepoznanica, i Gospodin koji puši lulu, promatrajući Čovjeka s velikim zanimanjem.

General u razgovoru s gospodom u crnini. Jedna dama u kutu neprestano plače poluglasno. Stanka. Neznamac nasuprot čovjeka odbija debele dimove iz svoje lule.

Čovjek ustane i nervozno zalupivši vratima ostane u hodniku. Gospodin s lulom ustao je i izašao u hodnik vagona. Stanka. Grmljavina točkova, ritmično jaukanje vagona, snopovi iskara na četvorinama prozornim, zvižduk parostroja, noćna dinamika putovanja.

Čovjek otvori vrata od vagona i baci se pod točkove. Gospodin s lulom puši hladnokrvno dalje. Čuje se kako željeznica nestaje i sopti u daljini. Tmina.

Iako se radi o didaskalijama iz Krležina teksta *Adam i Eva* (izdanje Minerve, Zagreb 1933), neodoljivo se nameće usporedba s trenutačnom situacijom u našem kazalištu. Ono doista sliči nekoj željezničkoj kompoziciji, s putnicima koji su skupljeni zbrda-zdola, i sjede u kupeima zureći radoznalo jedni u druge, pušeći ili spavajući. A svi zajedno se truckaju u kloparajućim vagonima željezničke kompozicije što juri u nepoznato.

Nećemo se baviti budućnošću teatra jer bi to graničilo s crnom magijom; ograničit ćemo se na sadašnjost, i to na onu domaću.

Zadržimo se još malo na željeznici. Ako kazalište shvatimo kao željezničku stanicu općega tipa (tj. s normalnim linijama lokalnog i međunarodnog karaktera, onda bi hijerarhija unutar tog pogona izgledala ovako: ako je ravnatelj ili intendat šef stanice, onda su glumci vagoni (s prvim i drugim razredom, spavaćim kolima,

turističkom klasom i kušetima), tehnika bi odgovarala pratećem osoblju nadležnom za održavanje svih strojeva, inspicijenti bi odgovarali kondukterima, šaptači spike- rima u stanici, redatelji bi bili lokomotive (parne, dizel ili električne), dok bi dra- maturzi bili najbliži skretničarima. Ukratko, dramaturzi bi trebali biti oni bez kojih bi se promet na toj imaginarnoj željezničkoj stanici teško odvijao.

Naravno, oni ne sastavljaju i ne propisuju vozni red, oni ga usklađuju.

Ili, ako zamislimo predstavu kao jednu kompoziciju vagona na čelu s redatel- jem-lokomotivom, glumcima-vagonima, tračnicama-pozornicom itd., dramaturg je ona osoba u plavoj kapici koja hoda uzduž kompozicije i kucka po kotačima, prov- jeravajući je li sve u redu, pušta paru u nadi da se pred nju neće baciti nikakva Ana Karenjina.

Ukratko, može se reći da je dramaturg jedna nužna, iako ne baš i omiljena pojava u hrvatskom kazalištu.

Naime, od samih početaka i osnivanja stalnih kazališta u nas i od prvog dra- maturga Dimitrija Demetera, dotično zanimanje se više definiralo prema onome što ono nije, negoli prema stvarnim obvezama, zadacima i nadležnostima.

Kazalište u Hrvatskoj ne preuzima samo arhitekta iz Austro-Ugarske monar- hije (koji su projektirali gotovo 40 kazališnih zgrada širom Europe; naravno, riječ je o slavnoj bečkoj tvrtki Helmer & Fellner), ono je preuzelo i samu organizaciju institucije iz germanskoga kulturnog kruga. Na čelu nacionalnih kuća je intendant, opera, drama i balet imaju ravnatelje, a uz njih je i dramaturg. Ta se organizacija zadržala do danas (bez obzira radi li se o direktorima OUR-a ili ravnateljima). Iz toga proizlazi da je dramaturg inkorporiran u umjetničku strukturu kuće i da je suodgovoran za repertoar kazališta. Stvari izgledaju posve jasne. Ali nisu. Budući da su kod nas dramaturzi u ovih gotovo 150 godina kontinuiranog profesionalnog kazališta bili vrlo često na margini događanja oko teatra i u njemu (jedno vrijeme je Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu ukinulo mjesto dramaturga - od 1968. do 1985), o položaju dramaturga u hrvatskom kazalištu treba nešto više reći.

Počnimo s definicijom što je zapravo dramaturg, odnosno, što dramaturg nije: on u svakom slučaju nije redatelj, dramaturg nije ni redateljev asistent, nije ni glu- mac, nije kritičar ili sekretarica. Može se reći da je dramaturg profesija koja od svih nabrojanih mora preuzeti neke stvari, no osim toga mora posjedovati znanje, govoriti strane jezike i imati vrlo jake živce.

Prirodni okoliš dramaturga je kazalište, dakle - zgrada s pozornicom i stalnom adresom, to će reći - kazalište s repertoarom, koji je duša svakoga teatra (kako to lijepo kaže Mejerholjd). U takvom kazalištu dramaturg ima sasvim određeni zada- tak. On je jedan od onih koji sudjeluju u stvaranju toga repertoara. Naime, on čita tekstove i prosljeđuje ih na više instancije, ili bi barem tako trebalo biti.

Međutim, dramaturg (i to mnogima nije jasno) ne radi za nekog direktora ili intendanta ili skupštinu grada ili vladu, ministarstvo - ne: on radi za teatar koji postoji već dvije tisuće godina, a unutar toga teatra za svoje konkretno kazalište s ansamblom, tehnikom i svim svakidašnjim problemima. Dramaturg, isto tako, ne postoji sam po sebi i sam za sebe. On funkcionira unutar pojedine kazališne kuće, pojedine predstave, projekta - kako hoćete. Samim time on je u stalnoj opoziciji prema svemu i svima. Oponira redatelju jer ne misli samo na predstavu koja se trenutačno radi u kazalištu, oponira direktoru jer pokušava misliti unaprijed za

nekoliko sezona, a te sezone mogu i ne moraju ulaziti u predviđeni direktorski mandat, oponira glumcima, pogotovo u onim trenucima kada ih odgovara od nekih uloga ili nagovora na neke druge, itd.

Opozicija se dramaturga proširuje, jer on stalno mora nastojati da pomiri viziju teatra (koja u sebi uključuje i cijelu povijest kazališta i literature, običaja, mode i slično), odnosno onoga teatra koji možemo definirati kao *jumjavu za našim snovima*, i sliku svakidašnjice koja se ograničava na organizirani teatarski nered s manje ili više novaca. Reći ćete - nije lako. Ne, nije, ali je uzbudljivo.

Posljednjih godina, pogotovo od otvaranja Odsjeka dramaturgije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu 1978. godine situacija se (barem u formalnom pogledu obrazovanja takve profesije) bitno poboljšala. Četverogodišnji studij je bio tako usmjeren da je izbacivao diplomirane dramaturge koji su bili spremni za rad u profesionalnim kazalištima. To naravno ne znači da dramaturzi nisu i prije toga postojali u našem teatru. Dapače!

Čak i letimičan pogled po arhivima teataru širom Hrvatske dokazuje kako su gotovo sve kazališne institucije (nacionalne, regionalne ili gradske) imale dramaturge koji su s više ili manje uspjeha sudjelovali u radu pojedinih kazališta.

Kao paradigmatski primjer može se navesti Hrvatsko narodnog kazalište u Zagrebu. Preskočit ću prvoga dramaturga Dimitriju Demetra iz 1860. godine, da bismo našu malu povijesnu šetnju započeli 1895. kada se kazalište useljava u novu zgradu u kojoj je i danas. Tada je dramaturg bio Nikola Andrić (do 1899), nakon njega je vrlo kratko dramaturg Ferdo Ž. Miler, da bi se Nikola Andrić ponovno vratio i ostao sve do 1906. godine.

Godine 1907. dramaturg Hrvatskoga narodnog kazališta postaje Ivo Vojnović, zatim od 1911. do 1913. Milan Ogrizović. Tijekom Prvoga svjetskog rata u sadašnjem nacionalnom kazalištu nema dramaturga, a 1918. godine dramaturg je Branko Gavella, koji će ubrzo postati direktorom Drame Hrvatskog narodnog kazališta, dok će na mjesto dramaturga doći Joza Ivakić (nesumnjivi rekorder po broju godina koje je proveo na tom mjestu - od 1920. do 1932. godine). Od 1933. pa sve do 1939. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu nema stalnog dramaturga na plaći. Iste godine, u jesen, Drago Ivanišević radi kao dramaturg i ostaje do proljeća 1940, kada ga na tom poslu zamjenjuje Slavko Batušić (do 31.VII.1941). Isto kao i za Prvoga rata, tako ni tijekom Drugoga svjetskog rata zagrebačko kazalište nema dramaturga. Tek 1946. Božena Begović počinje obavljati poslove dramaturga nacionalne kuće i obavlja ih sve do siječnja 1950. U kolovozu iste godine dramaturg je Ranko Marinković (i to s najkraćim stažom - nepuna četiri mjeseca), da bi rubrika dramaturg bila prazna sljedeće tri godine.

Godine 1954. dramaturg je Krešimir Sidor, a od 1956. do 1961. Mirko Perković. Godine 1962. i 1963. protječu bez dramaturga, da bi u sezoni 1964-1965. tu funkciju kratko obavljao Vjekoslav Vidošević, kojega će zamijeniti Vladimir Gerić i biti dramaturgom sve do 1968, kada se 31. prosinca ukida to mjesto u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu.

Na posljednjoj stranici monografije o Hrvatskom narodnom kazalištu ponovno se pojavljuje rubrika dramaturg, i to od 1. listopada 1985. s imenom Vjekoslav Vidošević, kojim su od 1. siječnja 1987. pridodana i druga dva - Lada Kaštelan i Sanja Ivić.

U najnovije vrijeme tu je još i Janko Kichl, naveden kao dramaturg Opere (od 1. ožujka 1992. godine).

Zašto je Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu paradigmatički primjer? Zato što su i u onim popunjenim i u onim praznim rubrikama iznad kojih piše dramaturg krije prava povijest rada, položaja, ugleda i utjecaja dramaturga. Popis imena je doista impresivan, ali su jednako tako zabrinjavajuće velike međupraznine u kojima su svu brigu oko repertoara preuzimale direkcije. Naravno, bilo bi pretjerano tvrditi da se može pratiti krivudavost repertoara prema postojanju ili nepostojanju dramaturga, jer repertoar ne ovisi samo o umjetničkim kriterijima nego o toliko dnevnih stvari da je vrlo teško izdvojiti onaj glavni razlog zašto je ovo djelo stavljeno na repertoar a ono nije. Zapravo se više zna o onim djelima koja su neki dramaturzi, direktori ili intendant uporno odbijali (ponovno je jedan od najboljih primjera Miroslav Krleža, čije rane tekstove Josip Bach jednostavno nije smatrao pogodnim za pozornicu). U slučajevima kada se rasprava o nekom tekstu prebaci iz kazališta u novine, tada se apostrofiraju dramaturzi kao glavni krivci za izvođenje ili neizvođenje. Oni u takvim polemikama rijetko prolaze dobro, jer su njihovi argumenti drukčije specifične težine, oni su jednostavno rečeno - iz nekoga drugog filma koji teško prolazi u trenutačnim planovima, ambicijama i borbama.

Neispunjene rubrike dramaturga u našim kazalištima nisu posljedica samo nekih slučajnih okolnosti. Mislim da se tu radi o temeljnom nesporazumu unutar teatra. Naime, i direktor, a i poneki redatelj, ponekad smatraju dramaturga suvišnim: prvi jer misli, zapravo je duboko uvjeren, da mu dramaturg krade posao (a to je repertoar), a drugi jer je dramaturški posao inkorporiran u samoj režiji, pa ne želi nikakvog savjetnika. Glumci, pak, nisu načisto što taj dramaturg zapravo radi, a kako ga vidaju u svim prostorima od direkcije, garderoba i pozornice do buffeta, prirodno su nepovjerljivi.

Budući da je teatar mjesto gdje se svi ljudi bave ljudima i gdje jedni ovise o drugima, uspostavljanje povjerenja, međusobnog povjerenja, od najveće je važnosti.

Kao što glumac mora imati povjerenja u svoju ulogu, u tekst, u redatelja i sve ostale koji rade u predstavi, tako i kazalište samo mora imati povjerenja u svoje pomoćnike. Ti pomoćnici su dramaturzi. Oni nikome ne krađu ni ne otežavaju posao. Oni predlažu, daju sugestije, razgovaraju, informiraju se, putuju, gledaju druge predstave, čitaju, prevode itd. Oni ništa ne propisuju, oni eventualno opisuju i traže načina kako da se pomire osobne ambicije i želje sa sveukupnim ustrojstvom teatra. Njihov posao nije da presuđuju i dosuđuju, oni izvršavaju povjerene im zadatke i nastoje (koliko je to moguće) održati određeni nivo repertoara u cjelini. Oni, budući da nisu na pozornici stalno izloženi sudu javnosti, imaju mogućnost sagledavanja repertoara i unatrag i unaprijed, i zato, ali samo zato mogu predlagati neke naslove koji nisu zapisani u bilježnicama redatelja, direktora, glumaca, prevoditelja. Njihov rad ne postoji bez kazališta, oni ne rade za sebe, njihova profesija ih tjera da stalno surađuju i preispituju svoja stajališta, mišljenja, sudove, umjetničke kriterije.

Zbog svega toga dramaturzi nisu nikakva strana tijela u kazalištu. Njihov rad u kazalištu i za kazalište ovisi i o njima samima ali i o teatru u cjelini.

Ako je teatar otvoren, spreman za umjetničke pustolovine, rizik pa i neuspjeh, neminovno se proširuje broj ljudi koji s takvim teatrom surađuju; ako se neprestano

izmjenjuju informacije, ako tekstovi kolaju, ako se usklađuju repertoari ne samo unutar jednog teatra nego između svih kazališta u gradu ili zemlji, ako - jednom riječju - teatar živi, a ne životari (kao što je to sada slučaj, zbog bezbroj objektivnih, ali i ponešto subjektivnih razloga), onda se ne može ni postaviti pitanje o položaju dramaturga u hrvatskom kazalištu.

Ovako kako sada stvari stoje, ispada da se još uvijek moramo boriti za samu funkciju dramaturga u kazalištu, objašnjavati, uvjeravati, pisati ili držati referate, sudjelovati na simpozijima.

Teatar nikada ne postoji i ne ovisi o jednoj funkciji, on je uvijek zbir različitosti. Dramaturzi čine jednu od tih različitosti, a koju možemo prepoznati samo unutar konteksta cjelokupne kazališne kulture u nas, i zato smatram i nadam se da ubuduće više neće biti potrebno objašnjavati što je i zašto uopće postoji dramaturg. To će se podrazumijevati.

Petar Selem

JEDAN OSOBNI POGLED NA HRVATSKU SCENOGRAFIJU NOVIJEG DOBA

Kao redatelj, surađivao sam s nizom vrsnih hrvatskih scenografa - Jagoda Buić, Agbaba, Šuler, Turina, Lončarić, Adžić, Sokolić. Svaka je od tih suradnji donosila i neko otkriće i neki upit. Ali samo s dvojicom imao sam trajniju suradnju, u dužim vremenskim razdobljima, suradnju koja se zacijelo i snažnije utkala u moj režijski rukopis. To su Božidar Rašica i Zlatko Kauzlarić Atač.

Osobno se iskustvo tako, u stanovitom segmentu, poklapa s velikim obrisima hrvatske scenografije u drugoj polovici stoljeća. Jer, bez nakane da se zaniječe dragocjen prinos drugih, čini mi se izvjesnim da su upravo te dvije osobe obilježile razdoblje o kojem govorimo. Ljubo Babić obilježava dvadesete, tridesete i četrdesete godine, Rašica svoj biljeg daje pedesetima, šezdesetim, djelomice sedamdesetim i početku osamdesetih, Atač djelomice sedamdesetim, osamdesetim, a čini se i devedesetima. Obrisu približni, ali s jakim uporištima u stvarnosti.

S Rašicom sam radio pet predstava, dvije dramske i tri operne, uz jednu ne-realiziranu, s Atačem četrnaest, tri dramske i jedanaest opernih. Dostatan broj da bi se od osobnog iskustva moglo, možda, dospjeti i do općenitijih zaključaka.

Ishodišta Rašice i Atača čine se bitno različitima; kao što su različita i doba u kojima se javljaju. Rašičino ishodište je apstrakcija exatovskog vremena, čisti rasporedi linija i ploha, zacijelo ponešto začinjena snažnim kolorizmom dubrovačkog podrijetla. Atačevo ishodište je Bijafra, prosvjed pozivom na ružno, izlaganje svih nečistoća svijeta da bi se one tako izlučile i prevladale. Između Exata i Bijafre kao da su beskrajni razmaci. Pa ipak, naznake mojeg osobnog iskustva pokazat će da, kao i u svakom pravom gibanju umjetnosti, između Rašica i Atača postoji slijed, postoji i stanovito suglasje u različitom. Pažljivija raščlamba zacijelo bi otkrila da se obojica, makar kako neizravno, vezuju i na djelo Ljube Babića.

UMJESTO PREAMBULE

Započet ću primjerom suglasja u razlikama. Hrvatska je scenografija dvadesetih godina naznačila svoj prvi svjetski topos: Babićevu scenografiju za Shakespea-

reovu komediju *Kako vam drago*, koja na međunarodnoj izložbi u Parizu 1925. donosi *Grand prix*. Njezino je načelo svima dobro znano: bili su to otvoreni polucilindri, glatke, sjajne površine, koji su, uz draperije, različitim rasporedima, okrenuti ponekad svojim otvorenim ponekad zatvorenim stranama prema gledalištu, tvorili vrlo raznolike scenske prostore, dinamične, u stalnom pretapanju. Četiri desetljeća poslije, u *Evgeniju Onjeginu*, na istoj zagrebačkoj pozornici (1965), a tu sam, kao asistent redatelja, prvi put surađivao s Rašicom, isto će načelo biti izvedeno u drukčijoj primjeni. Uz različito obojene prospekte, koji su tvorili fon pozornice, Rašica prostore organizira preko trostranih tornjeva konkavnih ploha. Svaka od površina na tornju različito je obojena. Ti, kako ih je Rašica nazvao, prizivajući termin iz povijesti scenografije, *periakti*, različitih su visina, i njihovi rasporedi i njihovo kretanje stvaraju i različite definicije prostora: zelena lica s bijelim hrptima stvaraju vrt, ružičasta Tatjaninu sobu, a siva lica mutno praskozorje šume u kojoj Lenski očekuje dvoboj s Onjeginom. Koncem osamdesetih u Atačevoj scenografiji našeg *Borisa Godunova* u Splitu (1987) isto će načelo poslužiti za još različitije izvode. Ulogu, koju su u Babića imali polucilindri a u Rašice trostrani periakti/tornjevi, ovdje preuzimaju velike, odsječene apside prema vrhu oblika presječene kupole, koje igraju s obje strane. Ali vrlo precizno, vrlo definirano: kad je prema publici okrenuta vanjska, konveksna strana, to su eksterijeri, kada unutarnja, konkavna, to su interijeri. Objе su strane obrađene: vanjske grubom fakturom bjelosivkastog tona, vrlo opipljivom, hrapavom, stvarnom, koja govori o kamenu u nekim grubim vremenima, unutarnja zlatom ruskih ikona, s prikazima svetaca, raspela, likova: zlato, tirkiz, izduženi likovi, neki zaziv božanskog u svijetu zločina i grijeha. Vanjske će dakle strane tvoriti, u različitim rasporedima, dvorište Djevičjeg samostana, pročelje stolne crkve, trg pred crkvom Vasilija Blaženog, a unutarnje Pime-novu manastirsku ćeliju, carske odaje u Kremlju ili veliku dvoranu Dume.

Povezujući proizvoljno, ali i sa stanovitim razlogom ove tri scenografije, može se dobiti zanimljiv izvod: prva, ona iz dvadesetih, najapstraktnija je: rasporedi, igra, posve čistih oblika, bez ikakvih figuralnih obilježja. Druga, iz šezdesetih, još je uvijek apstraktna, ali ipak priziva boju, i to boju s dušom, boju s unutarnjim nabojem, da pomogne u određivanju prostora, da ih poostvari, da uputi na život ljudi koji se u tim prostorima zbiva. Treća, s konca osamdesetih, temeljni, pokretljivi oblik sada već figurativno obrađuje. Tu su, izvana, fakture koje hoće biti posve stvarne, koje hoće sugerirati: kamen, opori kamen, žbuka, nanosi, tu su konačno posve figurativne obrade unutarnjih strana, likovi, prikazi.

SLIJED I RAZLIKE

Slična bi se smjerišta mogla zamijetiti i unutar djela trojice scenografa koji određuju medašna uporišta hrvatske pozornice. Babić je od čistih struktura iz 1925, preko konstruktivističkih scenografija za Gavellina *Richarda III*, išao prema sve jasnijoj figuraciji. Posljednje su mu scenografije na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta posve "klasične": Wagnerov *Ukleti Holandez* (1953) već je opskrbljen i hridinama iz kaširanog kartona i vodom što se iz aparata prelijeva preko tih hridina. Rašica je, rekoх, bojom dobivao tvarnost pozornice, onu psihološku sastavnicu prostora, koja se obično dobiva figuracijom. Ekstremno exatovski u kazalištu bio je rijetko: možda je to bio naš *Caligula* u ITD-u iz 1967, gdje su bijeli panoi, kao temeljni tvorbени čimbenik scenskog prostora, razigrani samo crnim koncentričnim

kružnicama u stilu op-art. Inače, i Rašica je volio, makar koliko stilizirane, figurativne aluzije, volio je reduciran ali prepoznatljiv oblik, s uporištem u svijetu viđenog. I rekao bih čak, što se iskazalo u posljednjem razdoblju njegova rada, da je trajno treperio između zova velikog pročišćenja, građenja scenskog prostora čistim silama oblika i boje, i figurativnog zova, žudnje da prostor bude sazdan od stvari koje su nam odnekud znane i s kojima možda čak i živimo.

Posljednje tri njegove scenografije, u predstavama koje smo zajedno radili, samo su intenzivirale te treptaje. Nakon duže stanke Rašica se vraća kazalištu 1984. scenografijom Verdijeva *Nabucca* u zagrebačkoj Operi. Bio je to potpun iskok u odnosu na poznati Rašičin stil. Svjetla su tvorila opet onu poznatu senzualnu auru Rašičinih scenskih prostora, ali sve što je bilo na pozornici, pripadalo je figuraciji. Zid židovskog hrama u prvoj slici s umnoženim menorama, babilonski reljefi na plohamama, zidovima i arhitektonskim elementima u ostalim slikama, iako ponešto u izvedbi "pomaknuti", ipak su pripadali poznatoj povijesti umjetnosti. Samo u jednom prizoru, zacijelo najljepšem u predstavi, Rašica je pristao na svoju poznatu reduktivnost. Bio je to prizor na Eufratu, sa zborom *Va pensiero* i proročanstvom, gdje je scenski prostor bio posve čist: samo lagano i nepravilno ritmizirano uspinjanje poda/prostora prema horizontu, i samo horizont, posve čist, gore plavičast a dolje obojen bojom nekog rujnog sutona ili neke krvave zore, tko bi ga znao.

Rašica je neizrecivo uživao u tom svom obratu, u tom izdajničkom povratku figuraciji. Publika je to dobro prihvatila: jer, bilo je u toj scenografiji *Nabucca* i tipične Rašičine čistoće i elegancije, a ipak se topli dodir prepoznatljivog u svemu zacario. Ali, ni to novo jednosmjerje Rašici nije bilo suđeno. Već naša sljedeća suradnja, Verdijev *Macbeth*, isto u zagrebačkoj Operi (1986) bila je u znaku povratku redukciji, pa reklo bi se i apstrakciji. Na drugom sam mjestu zapisao kako je do toga došlo. Ovdje ću ponoviti da je prva verzija bila u znatnoj mjeri opisna, figurativna, iako s jakim udjelom stilizacije, da su neki prizori čak izričito podsjećali na davnu mu scenografiju *Borisa Godunova* (1960) i da sam tu prvu verziju odbio. A onda je, iz jednog detalja, iz jedne vertikale iz te prve verzije nastala druga, konačna, koja, duboko u to vjerujem, tvori jedan od vrhunaca i Rašičina djela i suvremene hrvatske scenografije.

Provedbeni znak te druge verzije bili su uski, visoki metalni tornjevi četvrtastog presjeka, koji se nisu oslanjali na zemlju, već su visjeli, odozgo prema zemlji; površina im je bila oporo obojena, a iz njih, iz njihova donjeg otvora žarilo je svjetlo, u raznim bojama, suglasno zahtjevu dramske situacije. Različitim rasporedima oblikovali su i određivali scenske prostore. A u nekim su trenucima i sudjelovali izravno u dramskoj radnji. Kao u prizoru pojave Banquova duha na *Macbethovoj* gozbi.

Iza velikog bijelog stola visio je, orguljasto raspoređen, niz tih metalnih tornjeva. Toranj koji se nalazio iznad fiktivnoga Banquova mjesta za stolom u trenutku pojave duha samo se podiže uvis, a iz njegove utrobe počinje žariti samrtničko, morbidno zeleno svjetlo. Jasno, ostala svjetlost se priguši. Kako pojava prođe, zeleno svjetlo iz tornja se gasi, toranj se vraća na svoje prvotno mjesto. Pojava je prošla.

Osim visećih tornjeva i jedne kosine koja je razigravala podnu plohu, Rašica je u *Macbethu* upotrijebio i jedan realni scenski element - veliki izduženi stol, koji se opet preobražavao, pa i napuštao svoje doslovno značenje. Prekriven bijelim stolnjakom u prizoru gozbe, stolnjakom koji će se, s progresijom *Macbethovih* pri-

vidjenja, bojiti mrljama crvenog vina što postaju znakovi krvi na bijeloj plahti izgubljene nevinosti, on je zaista gozbeni stol koji se pretvara u znak: prekriven rujnim crvenim prekrivačem u prvom prizoru osvojenog kraljevstva, s krunom i žezlom u sredini, još uvijek se vezuje uz stanovitu figurativnu predodžbu, ali joj i brzo izmiče postajući znak krute, krvlju osvojene vlasti, da bi se u prizoru Banquova ubojstva, prekriven tamnozelenim ili crnim prekrivačem, već posve otisnuo u područje znaka - to je simbolični katafalk uz koji se mora obaviti obredno ubojstvo čovjeka i djeteta, u kojem se zbiva ritual smrti; a što može poslužiti i kao zid iza kojeg će se pred ubojicama skriti mali Banquov dječak, samo je posljedica te protežnosti značenja.

Posljednju svoju scenografiju Božidar Rašica je ostvario za Boitova *Nerona* na Splitskom ljetu 1989. Vrativši se na koncu puta Peristilu, gdje je nekoć davno (1955) ostvario čarobnu scenografiju za Gluckova *Orfeja*, Rašica je obavio i stanovitu vlastitu sintezu. Elipsa na kamenu Peristila, kao lucidni znak arene, amfiteatra, sažela je Rašičinu konstruktivističko-geometrizirajuću tendenciju. Naprotiv, elementi na pročelju protirona - groteskna glava božanstva na istočnoj kapelici, kip-stroj u vratima vestibula za prizor hrama, plavičasta zapadna kapelica sa stolom i kaležom za kršćanski prizor, pristajali su uz zov figuracije.

Atačev put i njegove preobrazbe, posebno kroz vizuru naše suradnje, još su bogatiji neočekivanim. Započeo je, kao scenograf, u bijafranskom načinu. Prve mu scenografije (*Artaud luda*, 1974; *U džungli velegrada*, 1976) nastoje na pozornici stvoriti svijet tjeskobe, gađenja, nelagode. Između tih početaka i mojega umjetničkog susreta s Atačem stoje još njegove suradnje s Parom, s Kunčevićem, u kojima se, uz nazočne ekspresionističke udare, postupno iskazuje i tendencija koju bih nazvao estetizirajućom. Uzima predmete, figure iz stvarnog, ali ih stavlja u nove rasporede, u odnose boje ili bijelog, koji im pridaju novu neku auru, pa i neki natruh nove, završavajuće iluzije.

Naša prva suradnja, Ibsenova *Žena s mora* u dubrovačkom Kazalištu Marina Držića (1985), već jasno određuje Atačev nov odnos prema kazališnoj iluziji, i niječan i potvrđan. Imali smo, u toj scenografiji, i tvarnu stijenu, rađenu prema svim navadama kazališnog obrta, sve ono što treba stvoriti iluziju kamena, ali smo imali i oslikan prospekt koji se spuštao prema naprijed, klizio dalje po kosini pozornice i završavao naprijed, u prvom planu, kao pod, kao tlo - čist primjer kako činilac kazališne iluzije, a to jest prospekt, igra i u svojoj primarnoj namjeni, a istodobno iskače iz te namjene, približava nam se, pokazuje, demistificira. Ali u svemu, estetizirajuća sastavnica prevladava: sve je u tim prizorima bilo lijepo, od pojava svjetionika na rumenom obzoru, kao figure, ali i kao znaka, kao leitmotiva, usporednog sa zvučnim leitmotivom mukle brodske sirene, pa do košara s cvijećem koje se visile u prvom prizoru, ispunjujući svojim bojama, tako u zraku, čitav prostor vidnog.

U našem splitskom *Faustu*, dvije godine poslije (1987), taj se način razvija u širem prostoru što ga nudi Gounodova opera. Igralo se na iluziju, ali nikad doslovno. Sučeljavanjem nekoliko razina figuralnog, postizali su se vrlo zanimljivi učinci.

Figuralnost je bila posvuda. Posebno u stalnoj nazočnosti prirode. Valoviti brežuljci s vegetacijom prema horizontu, bujni Margaretin vrt s kućicom u pozadini, na čijem se prozoru, u jednom trenutku, pali svjetlo, raskršće putova s velikim raspehom umjesto prizora u crkvi, tamni, crni tamnički zidovi koji će se na koncu rastvoriti da bi se ukazalo magritovsko nebo s bijelim oblacima prema kojem se

uspinje Margareta - izobilje figuracije, dakle, i to ozarene nekom čudnom ljepotom. Ali već u prvoj je slici dokinuta doslovnost prizora: pred prirodom, označenom valovitim brežuljcima prema nebu, postavljaju se komadi namještaja Faustove sobe: radni stol, knjige, stolac, klecalo. Prostor, dakle, ne može biti jednoznačan, a figuralnost nije tu da pokaže, već da označi.

Dvojnost prizora na početku, koji bi trebao biti Faustova soba, prvi plan s određenim namještajem i drugi plan s brežuljcima i obzorjem, iskazuje zorno specifičnost Atačeva scenografskog postupka, često nazočnu u našim suradnjama. To je smisleno stupnjevanje planova. Postoji, dakle, prednji plan, s određenim datostima, ali postoji i barem drugi, stražnji plan, koji nikada nije dekor, mrtva slika, koji uvijek igra, djeluje, pa čak i onda kad se sastoji od samog horizonta. Promjene na tom horizontu, njegova radosna vedrina ili prijeteća tmurnost, izravno sudjeluju u radnji, označavaju dramske situacije.

Scenografija sazdana od dva plana do zornosti je dovedena u našoj predstavi Begovićeva *Pustolova pred vratima* (Kazalište Bosanske krajina u Banjoj Luci, 1990). Tu je Atač izričito, pregradom, podijelio prostor na dva plana. Prednji je označen elementima namještaja, onda dolazi pregrada, poput neke verande, od staklenih vrata, a iza je pomalo nestvarni vrt. Među stablima tog vrta kreću se likovi, zbiva se ono drugo događanje koje je fon, ali i projekcija događanja iz prvog plana. Znakovito je da taj drugi plan opet pripada prirodi, makar umjetnoj. Zaziv prirode kao da upućuje na stanovitu relativnost svih ljudskih prostora, sučeljenih s trajnošću stabla ili neba.

Svojedobno je (Z. Mrkonjić) zapisano da pojava Atačeva označava konac arhitektonske i početak slikarske scenografije u našoj kazališnoj suvremenosti. Ako je svrha ovog zapisa da pokaže kako je u tom našem scenografskom prostoru stalna samo mijena, i kako svi naši najbolji scenografi trepere i gibaju se između različitih poziva, onda se to može pokazati i Atačevim povratcima arhitektonskom. Bijafranc koji se vratio ljepoti, slikar koji se vraća graditelju.

Naše predstave Zajčeva *Nikole Šubića Zrinjskog* u Rijeci (1990), pa u Splitu, u zgradi (ratni listopad/studeni 1990), Rossinijeva *Mojsija* u Rijeci (1992, pa Radičin *Prazor* (1991), *Porin* Lisinskog u Zagrebu (1993) imaju zacijelo i slikarskih vizura, ali je njihov temelj arhitektonski. Otok, koji je trebao biti temeljna metafora naših obiju predstava *Zrinjskog*, o kojima je riječ, nije bio stvar slike nego stvar gradnje. Da, bila je to kružna, zakošena gradnja, postavljena na rotirajuću pozornicu, koje su se segmenti izvlačili, mijenjali, drukčije raspoređivali, premještali. Na Rijeci je još bilo i slikarskih stvari: stablo s komadom zelene tratine u drugoj slici, na primjer. U Splitu nije bilo više ničeg, osim te gradnje otoka, s usjecima, stepenicama, mostovima, samo dakle posve reduktivna arhitektura kao znak opsjednutog grada, i na njoj vreće, mnogo vreća, kao označitelji tada dobro nam znanih skloništa.

Za riječkog *Mojsija* Atač je koristio isti zakošeni otok iz *Zrinjskog*, ali cjelovit, bez izvlačenja pojedinih segmenata, i na njega je dodao elemente egipatske arhitekture: znak piramide, elemente pilona, naznake stupova. Tu je figuralnost opet lucidno relativizirao upotrebom materijala: egipatski građevni sklopovi bili su iz metala, svijetlećeg metala koji je u zadanom prostoru stvarao neku posve novu, umjetničku realnost. Na pitanja u svezi s materijalom doći ćemo još jednom, zasad ostajemo pri tvrdnji da je prostor i u nekim drugim predstavama koje sam radio s

Atačem, uz jake pikturnalne sastavnice, ipak arhitektonski. U *Prazoru* je arhitektura uzdignuta na razinu znaka: odrednica prizora je veliko, nakošeno stubište, postavljeno dijagonalno prema osi pozornice, koje se segmenti pomiču, otvaraju, kruže, zatvaraju. Uz stubište su još tri stupa, nepotpuna, dopunjena metalom, ali iz tri različite epohe povijesti arhitekture: egipatski, dorski i neokorintski. Arhitektura postaje znak svevremenosti, ali i biljeg prolaznosti.

Ista je temeljna arhitektonska odrednica korištena i u *Porinu*, ali u dvije mogućnosti: golo stubište, u raznim pomacima, uz pridodane teške, sive zidove što se spuštaju i na nj naliježu, označavalo je zatvoreni franački svijet i njegov prostor; ta ista arhitektura, bez zidova, jasno, prekrivena zelenim travnim tepisima, prekrivena okerastim zemljanim tepisima, uz figure stabala, preobražavala se u prirodu, u slobodni hrvatski svijet, svijet zemlje. Ali, što je vrlo zanimljivo, tim se promjenama arhitektonsko posve poništava, pozorničko uobličenje pretvara se u slikarsko. U istoj predstavi dva suprotstavljena svijeta, ali i dva scenografska izbora.

U Ataća je kazališna iluzija, koja se stvara ponajprije slikarskim elementima, dok arhitektura pretežno demistificira, uvijek susjedovala sa žudnjom prema stvarnom, konkretnom, istinitom. Uvjeti prostora u kojima radimo zacijelo su tu žudnju ograničili ili barem preusmjerili. Teško bi bilo neku našu klasičnu pozornicu prekriti pijeskom ili zemljom, kao što to radi Brook u svom kazalištu na sjeveru Pariza, zvanom Bouffes du Nord. Ta žudnja da se stvarno, istinito, pravi materijal, koristi kao znak, ostala je neutažena u osječkoj *Aidi* (1988). Atač je naumio da u završnom prizoru, kad se grobnica zatvara iznad dvoje ljubavnika, između dvije plohe od pleksija, materijala koji je i inače korišten u toj predstavi, počne spuštati pijesak koji postupno zatvara pozornicu ali i aludira na neki konačni pješčani sat. Na žalost, korištenje tog uostalom i egipatskog znaka (Egipat - pijesak) tehnički nije bilo ostvarivo.

Ali iste je godine, 1988, u Kleistovu *Princu od Homburga*, što smo ga postavili na splitskom Peristilu, Atač utazi nešto od te žudnje prema stvarnom. Tlocrt onog dijela pozornice koji je bio postavljen na pod Peristila izgledao je kao križ od metalnih ploča, dok su četiri slobodna prostora na stranama križa popunjavali blokovi zemlje, prave pravcote zemlje sa zelenom travom. To unošenje ledenog metala i tople zemlje s njezinim porodom - travom, u kameni prostor Peristila bilo je na stanovit način šokantno, ali i vrlo dojmljivo. Stvorio se čudan sraz između kamena, znaka trajnosti, metala koji kao da je označavao vojni svijet *Princa* i zemlje/trave, koje kao da su označavale njegovu poeziju. A bio je, u cjelini, i znak te kazališne žudnje prema stvarnom, koja uvijek mora i treba postati nešto drugo, neki bitan i nezamjenjiv znak.

Ovo je razmatranje, kako rekoh na početku, vezano pretežito uz jednu osobnu vizuru. Prostor hrvatske scenografije mnogo je širi i bio bi koliko-toliko pregledan tek zbirno više ovakvih vizura. Ali i ova jedna pokazuje to trajno treperenje između žudnje za iluzijom i žudnje za poostvarenjem, žudnje za čistoćom geometrije ili suprotne za bujnošću figuralnog, i konačno, strastveni prostor prepletanja tih željenja i žuđenja. A to je zacijelo i stanovito bogatstvo.

JOŠ O ZADAĆAMA HRVATSKE TEATROLOGIJE

Godine 1991. tema Krležinih dana u Osijeku bila je: *Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*. Dvadesetak teatrologa i kazališnih kritičara, teoretičara i povjesničara književnosti govorilo je veoma iscrpno, dokumentirano i, kako je u nas na takvim skupovima običaj, pretežito pohvalno o prošlosti struke te, nešto škrtije i ne baš smiono, o njezinoj budućnosti. Listajući zbornik *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991*, Osijek - Zagreb 1992. preskočit ćemo dostignuća, koja su neprijeporna, i ponovno ispisati zadaće o kojima je tada bilo riječi. Pođimo slijedom.

- Branko Hećimović drži kako *hrvatska teatrologija, koja je u zadnjim desetljećima sprovela i znanstvenu integraciju nacionalne kazališne kulture, danas već služi i svojeg povjesničara i analitičara, koji bi... progovorio i o njezinim prethodnicima i utemeljiteljima*, ali bi ujedno morao ažurirati svoja istraživanja i protegnuti ih na suvremene teatrologije (str. 115);

- o svojevrsnoj oporuci, Osječanin Dragan Mucić ostavlja svojim nasljednicima obvezu istraživanja osječkoga kazališnog života poslije 1941. te izrade cjelovitije monografije jednog vrlo značajnog dijela osječke kulturne povijesti - onog kazališnog (str. 202);

- Tihomil Maštrović, zastupnik Zadra i drugih primorskih gradova u hrvatskoj teatrologiji, obrazlaže da je *sustavna znanstvena obradba talijanskog kazališta u hrvatskom primorju, kojoj bi valjalo čim prije pristupiti, nezaobilazna ... pretpostavka sagledavanja ne samo ukupnog hrvatskog kazališnog repertoara već i naše cjelokupne kulturne prošlosti* (str. 210);

- u referatu pod naslovom *Istraživanje publike. Zapostavljeno poglavlje hrvatske teatrologije*, Nikola Batušić ustvrđuje kako hrvatski teatrolozi moraju svoja istraživanja *usmjeriti ponajprije prema bitnim teatrografskim podacima, a tek tada težiti prema orisu sociološkoga, psihološkog i napokon estetskog profila naših gledatelja*, te svoje izlaganje zaključuje ocjenom da s istraživanjem kazališne publike *valja započeti /.../ smjesta, jer publika i njezino značenje u razvitku i funkciji hrvatskog glumišta ne smiju više biti bijelim prostorom naše teatrologije* (str. 269);

- izvijestivši veoma iscrpno o tome kako smo zastupljeni u *stranim teatrološkim izdanjima*, Vida Flaker odlučno izjavljuje: *Došlo je vrijeme da se mnogobrojni istraživački radovi hrvatskih novijih naraštaja [...] preoblikuju u Hrvatski kazališni leksikon!* (str. 283).

Zbrojimo li sve, pred nama je posala - pristupimo li im stručno, ozbiljno i savjesno - za nekoliko godina. Unatoč tome, čini mi se da valja dopuniti listu važnih zadaća i obveza hrvatske teatrologije, što će reći naših zadaća i obveza, ali jednako tako, ako ne i više, obveza i zadaća sljedećega teatrologijskog naraštaja kojemu, vjerujem, ne moramo pokazivati put, ali mu moramo napraviti mjesta. Te se zadaće danas gomilaju kao dugovi što nam ih hrvatsko kazalište sutra jamačno neće oprostiti.

ZADAĆA PRVA:

OSNIVANJE SAMOSTALNOG STUDIJA TEATROLOGIJE

Točan podatak o početku studija teatrologije na Sveučilištu u Zagrebu naći ćete na stranici 26 Nikole Batušića *Uvoda u teatrologiju*, Zagreb 1991:

U Hrvatskoj je teatrologija uvedena u sveučilišnu nastavu 1956. kao poseban kolegij na katedri za Komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu kojoj je pročelnikom bio Ivo Hergešić (1904-1977). Od tog je dana proteklo gotovo četrdeset godina, teatrologija se diljem svijeta oslobodila patronata i stega filologije, a u nas se ništa nije promijenilo. Studij teatrologije, kojoj se dolaskom Ante Peterlića pridružila i filmologija, ostao je u okvirima studija komparativne književnosti, a ovaj se pak temelji na načelu izbornih kolegija te je jedina obveza svih upisanih studenata da tijekom četiri godine odslužaju barem jedan teatrologijski ili filmološki kolegij. Tko hoće, razumije se, može upisati i više jer gornje granice nema, ali mu Fakultet neće podijeliti zvanje diplomiranog teatrologa ili teatrologa-komparatista, nego samo diplomiranog komparatista književnosti. Istodobno raste zanimanje za kazalište i studij teatrologije; raste unatoč tomu što stvari s kazalištem i u kazalištu stoje podosta loše. Pokazuje nam to broj mladih dramatičara, redatelja i, ponad svega, kazališnih gledatelja s jedne te slušatelja na izbornim teatrologijskim kolegijima s druge strane. Stoga bi valjalo poraditi na tomu da se teatrologija i u nas osamostali i odvoji od studija književnosti, koji je - htjeli mi to ili ne - prisiljava da se zadrži na području dramskog teatra, a samo zgodimice dotiče jednako zanimljivih i važnih područja glazbenoga i plesnog teatra, folklornoga kazališta, obrednih izvedba ili "teatrabilnih fenomena" u svakidašnjem životu.

Samostalan studij teatrologije mogao bi biti:

(a) dodiplomski studij (2 godine uz studij drugog područja, ne samo na Filozofskom fakultetu i Akademiji dramske umjetnosti nego i na drugim fakultetima, primjerice Pravnom i Ekonomskom);

(b) samostalan četverogodišnji studij (kao prvi ili drugi glavni predmet na Filozofskom fakultetu i Akademiji dramske umjetnosti, analogno studiju koji zajednički organiziraju Filozofski fakultet i Akademija likovnih umjetnosti);

(c) postdiplomski studij (4 semestra nakon diplome stečene na Filozofskom fakultetu, Akademiji dramske umjetnosti ili jednom od spomenutih fakulteta).

Nositelji toga interfakultetskog studija bili bi, dakako, Akademija dramske umjetnosti, odsjeci za komparatistiku, kroatistiku, povijest umjetnosti i sociologiju na Filozofskom fakultetu, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU te jedno matično kazalište gdje bi se obavljale vježbe i praktikumi, primjerice Hrvatsko narodno kazalište ili Zagrebačko kazalište mladih. Prvi korak prema osamostaljenju studija učinjen je uvođenjem teatrologije kao jednog od područja specijalizacije na (budućoj i fakultativnoj) petoj godini studija komparativne književnosti. Sljedeći korak mogao bi biti otvaranje te (jednogodišnje) specijalizacije za studente drugih odsjeka i Akademije.

ZADAĆA DRUGA: OŽIVLJAVANJE I OSMIŠLJAVANJE TEATROLOGIJSKE BIBLIOTEKE

Studentima dramaturgije, režije, glume, komparativne književnosti i drugim zainteresiranim čitateljima koji ne mogu nabavljati knjige iz inozemstva ili ne vladaju s dva-tri svjetska jezika na raspolaganju uglavnom stoje knjige poput ovih: Žan Divinjo *Sociologija pozorišta*: An Ibersfeld: *Čitanje pozorišta*: Frensis Fergason: *Sušтина pozorišta*: Vsevolod E. Mejerholjd: *O pozorištu*, Antonen Arto: *Pozorište i njegov dvojniki*, Jerži Grotovski: *Ka siromašnom pozorištu...* Ne plediram, naravno, za to da sve srpske prijevode bacimo kroz prozor ili spalimo, ali činjenica je da politička i kulturna neovisnost ima i svoju cijenu. Dok nam s jedne strane daje puno pravo na posve neovisno stjecanje, čuvanje i uporabu naših kulturnih dobara, s druge nam strane, barem moralno, uskraćuje pravo na raspolaganje tuđim kulturnim blagom. (Je li u njegovo stjecanje uložen i naš novac, pa i naš trud, drugo je pitanje, također više etičko nego juridičko.) Bilo kako bilo, sve te prijevode ne samo da više ne moramo nego ni ne smijemo navoditi kao "naše", i što prije ih zamijenimo svojim prijevodima, to bolje po nas i naše studente.

Za ispunjenje te zadaće, koja je u podosta čvrstoj vezi sa studijem teatrologije, ne dostaje samo zanos i mar matice hrvatskih teatrologijskih dobrovoljaca nego se hoće i primjerena financijska potpora nadležnih zaklada i ministarstava, a tu potporu neće biti nimalo lako dobiti u ovom dobu oskudice i restrikcija, napose u znanosti, obrazovanju i kulturi.

Nego, nova teatrologijska biblioteka sustavno bi tiskala dva niza naslova. Prvi bi niz tvorila temeljna djela struke, to jest novi prijevodi i pretisci postojećih hrvatskih prijevoda ponajvažnijih poetika, dramaturgija, estetika i povijesti, od Aristotela, preko Horacija, Scaligera, Castelveta, Lope de Vege, Boileaua, Diderota, Lessinga i Freytaga do, primjerice, D'Amica, Fergussona, Duvignauda, Kotta, Szondia, Uberfeldove, Pavisa i Pfistera. Tu bi svoje mjesto našli i drugo, dopunjeno izdanje Batušičeve *Povijesti hrvatskoga kazališta*, i temeljito redigirana Badalićeva *Bibliografija hrvatske dramske i kazališne književnosti*, i Andrićeva *Spomen-knjiga Hrvatskog zemaljskog kazališta*, i Hećimovićevih *13 hrvatskih dramatičara*, i strog izbor iz prvih dvanaest zbornika *Dani hvarskog kazališta*, i druga relevantna djela hrvatskih teatrologa. Počnemo li 1996, mogli bismo do 2005. podosta dobro popuniti prazna mjesta na policama naših knjižara i knjižnica tiskajući godišnje samo po jedno kolo od pet-šest svezaka.

Drugi bi niz u toj teatrologijskoj biblioteci tvorili novi radovi suvremenih teatrologa, ne samo hrvatskih, napose oni radovi koji bi nastajali kao polemičke replike na tekstove prvog niza, kao izazov i poziv na dijalog o ključnim pitanjima struke.

Kako se razvidi, ta bi biblioteka svojim izdanjima pokrila područje koje su pokrivali neki naslovi Teatrolgijske biblioteke Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa te manji dio knjiga tiskanih u Velikoj i Maloj ediciji "Prolog" Centra za kulturnu djelatnost (omladine) u doba dok joj je urednikom bio Slobodan Šnajder. Te su dvije biblioteke sada navodno sjedinjene u biblioteci Prolog, ali još nam je čekati na njezine zrele i duhovno hranjive plodove. Reklo bi se, naime, da tiskanje prvih svezaka dugujemo ne toliko smišljenoj izdavačkoj politici novog vodstva stare (i povlaštene) institucije, preimenovane u AGM, koliko slučajnom susretu izdavača s viškom ideja (i priređenim rukopisima) a manjkom novca. Hrvatski centar ITI pokazuje želju i nakanu da pokrene takvu biblioteku. Zna joj se i ime (Mansioni), tu su i prvi naslovi (Carlson, Pfister), ali tu je i zasad nepremostiva prepreka (novac).

ZADAĆA TREĆA: POKRETANJE DUGOVJEČNE I JEFTINE BIBLIOTEKE DRAMSKIH TEKSTOVA

Riječ je, zapravo, o osnivanju pisanoga nacionalnog teatra koji bi podosta širokoj čitateljskoj publici - pučkoškolcima - srednjoškolcima, studentima i kazalištarcima - dao jeftina, pristupačna izdanja domaćih i stranih, starih i novih dramskih tekstova. Repertoar je toga ukoričenog teatra miletićevski, prosvjetiteljski, ako hoćete i svaštarski, ali bez nadasve široka temelja, na kojemu se može podići visoka piramida, dobit ćemo na svim područjima - u teatrologiji, dramaturgiji, kazališnoj kritici, režiji i glumi - neobrazovane, skućene i polupismene "genije" što nesputani znanjem slobodno levitiraju poput onih čardaka ni na nebu ni na zemlji.

Istina, pokretanje te biblioteke, koja ne bi slijedila podosta krivudave i čudne tragove negdašnjega i sadašnjeg "Prologa", nego išla svojim četirima usporednim stazama, ponajmanje je urgentna zadaća. Naime, zahvaljujući već spomenutoj oskudici, *kazalište u naslonjaču* prometnulo se iz elitističkoga ideala ili hira u zajedničku nam zlu kob. Dramski tekstovi sve rjeđe i sve jasnije izlaze na pozornicu, ali ih se sve više tiska i čita. Podsjetit ću samo na pretiske Prpićevih prepjeva *Fedre* i *Cida*, osobna izdanja prevoditelja i redatelja Vladimira Gerića, Kazališnu biblioteku Durieux (Carlo Goldoni, Lada Kaštelan), posljednje sveske cekadeovskoga "Prologa" (Velika edicija) i prve sveske istoimene ageemovske edicije (treća knjiga Brechtovih dramskih tekstova i Luigi Pirandello, odnosno dvije knjige *Antologije američke drame* i Miro Gavran), Nakladni zavod Znanje (Ivo Brešan, Edmond Rostand), niz naslova u Školskoj knjizi (obvezatna lektira, dakako)... Ipak, sve su to kratka putovanja ili zgodimični izleti u tiskanje dramskih tekstova. Naš je cilj, međutim, dugovječna biblioteka malih, jeftinih knjiga koja će nakon niza godina kontinuiranog i ravnomjernog izlaženja dosegnuti i troznamenasti broj objavljenih naslova kao, primjerice, *Collezione di teatro* (Einaudi) ili *Modern Plays* (Methuen).

ZADAĆA ČETVRTA: RAD NA KAZALIŠNOJ ENCIKLOPEDIJI

Dvotomnu *Filmsku enciklopediju* dobili smo 1986 (A-K), odnosno 1990 (L-Ž). Pokazala se jednim od kvalitetnijih i komercijalnijih izdanja Leksikografskog zavoda "Miroslav Krleža". Godinama su nam na raspolaganju *Enciklopedija likovnih umjet-*

nosti i *Muzička enciklopedija*. Godine 1993. tiskan je i prvi svezak Krležijane (A-LJ). U "Školskoj knjizi" se pripravlja na leksikonsku obradbu hrvatske književnosti. Vrijeme je, dakle, i za *Kazališnu enciklopediju* ili, barem, *Kazališni leksikon*, koji se, međutim, ne bi smjeli ograničiti samo na hrvatsko kazalište ili, još uže, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, koliko god takvo sužavanje područja, pojednostavljene zadaće i ugadanje pretpostavljenom ukusu državnih rizničara u ovom trenutku bilo oportuno i jamčilo brži dolazak do novca i rezultata. Enciklopedija i/ili leksikon koje, držim, dugujemo hrvatskome čitateljstvu i hrvatskome kazalištu ne bi smjeli dati svoj obol ksenofobičnom zatvaranju pred "tudinskim utjecajem" i sprečavanju svakog protoka i dotoka ideja i obavijesti izvana. Valjalo bi ih misliti na način srodnih djela, primjerice monumentalne i nenadmašne D'Amicove *Enciclopedia dello Spettacolo* ili iscrpne, razmjerno pouzdane te ideološki umjereno pročišćene ruske *Teatral'naje enciklopedije*, ali i skromnijih, jednosveščanih leksikona i priručnika kao što su *The Oxford Companion to the Theatre*, Davida Pickeringa *Dictionary of the Theatre*, Schwabov i Weberov *Theaterlexicon* ili Pavisov autorski *Dictionnaire du théâtre*. Čitatelji bi u tom priručniku većega ili manjeg opsega morali naći mikropedijske odnosno makropedijske članke o:

(a) osobama (primjerice pisci, redatelji, glumci, scenografi, skladatelji, poduzetnici, intendant, kritičari, povjesničari, teoretičari);

(b) djelatnostima, umijećima, disciplinama, kazališnom pogonu (primjerice arhitektura, scenografija, kostimografija, režija, maska, rasvjeta, glumačko obrazovanje, družine, institucije, financiranje, ugovori);

(c) stilovima, razdobljima, nacionalnim kazalištima, odnosno kazališnoj umjetnosti u pojedinim državama (primjerice antika, barok, Francuzi, Grci, Japanci, Sjedinjene Države, Švicarska);

(d) važnim institucijama, družinama i festivalima (primjerice Berliner Ensemble, Burgtheater, Comedie-Française, MHT, Globe Theatre, Habima, HNK, Bayreuther Festspiele);

(e) dramskim i kazališnim žanrovima, strukama i tipovima (primjerice komedija, misterij, *nô*, pantomima, pastoral, *opera seria*, *gracioso*, subreta, Harlekin, Karadoz, Kasperl);

(f) osnovnim dramaturgijskim i teatrolojskim pojmovima (primjerice didaskalija, dijalog, monolog, radnja, situacija, kazališna objava, korisnica, tantijeme).

Izrada abecedara posao je dug i zahtjevan pa je mala vjerojatnost da bi se *Enciklopedija* ili *Leksikon* dostojni tog imena mogli pojaviti u ovom tisućljeću. Uostalom, ovdje i govorimo o zadaćama za sljedećih desetak godina, dakle i za sljedeće tisućljeće.

Netom rečeno, moram upozoriti eda izbjegnem moguće nesporazume, nije nikakvo sučeljavanje prijedlogu Vide Flaker niti njegovo ironiziranje. Naime, Vida je Flaker tiskanje *Hrvatskoga kazališnog leksikona* zagovarala u lipnju 1991, potaknuta s jedne strane načinom na koji smo zastupljeni u svjetskoj teatrolojskoj literaturi, prije svega leksikonima, enciklopedijama i povijestima kazališta, a s druge strane činjenicom da nam je teatrologija, ni ne misleći na takav leksikon, već obavila sve pripravne poslove. Naposljetku, *Kazališna enciklopedija* i *Hrvatski kazališni leksikon* jedno drugo ne isključuju nego, naprotiv, dopunjuju.

ZADAĆA PETA:
PREUZIMANJE GRAĐE O HRVATSKOM KAZALIŠTU IZ ARHIVA
JUGOSLAVIJE U BEOGRADU

U Beogradu je već desetljećima pohranjena važna i, koliko mogu procijeniti na temelju letimičnog uvida stečenog prije petnaestak godina, u doba rada na disertaciji o kazališnom radu Milana Begovića, bogata ali razmjerno slabo istražena i nikako obrađena građa prikupljena tijekom razdoblja u kojemu su svi hrvatski teatri bili pod ingerencijom Umetničkog odeljenja Ministarstva prosvete, što će reći od 1920. do 1941. Skriveno je tamo, primjerice, podosta dokumenata o netrpeljivosti između Julija Benešića i Josipa Bacha, Benešićevu smjenjivanju, radu Državne glumačke škole, imenovanju Milana Begovića za direktora Drame i njegovu razrješenju nakon zabrane *Hrvatskog Diogenesa*, pri čemu su tijesno surađivali ministri Grol i Korošec te zagrebački veliki župan, a tu je i strogo povjerljivi akt kojim *Komandant Savske Diviziske Oblasti* preko *Komandanta IV. Armiske Oblasti* 26. svibnja 1924. *Ministarstvu prosvete* [...] dostavlja [...] sledeći izveštaj:

Turneju Narodnog Zagrebačkog Pozorišta u Sarajevo finansira se sa strane zagrebačkih blokaša u cilju plemenske propagande u Bosni. U svrhu što sjajnijeg uspeha propagande učestvuju na turneji 110 članova pozorišta i uprava je ponela sa sobom najlepše i najnovije kostime za pevače.

Arhiv Jugoslavije, priv. sgn. 66-55-131.

Tako Armiske i Diviziske Oblasti (i) prije točno sedamdeset godina o Zagrebu i Sarajevu.

Na kompetentnim je državnim institucijama, razumije se, da postave zahtjev za povrat sve građe što nam pripada, pak tako i one za koju se zanima teatrologija; na teatrologiji je, međutim, da ih na to podsjeti, da sudjeluje u formuliranju tog zahtjeva i, napokon, da jednog dana pripravna preuzme svoj dio građe i obradi je.

ZADAĆA ŠESTA:
NASTAVAK RADA NA REPERTOARU HRVATSKIH KAZALIŠTA TE
POKRETANJE HRVATSKOGA KAZALIŠNOG GODIŠNJAKA

Na repertoar, zapravo, ne treba ni podsjećati jer Akademijin Zavod za književnost i teatrologiju (odnedavna: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe) nije ni prekinuo s prikupljanjem i obradbom podataka o repertoaru hrvatskih profesionalnih kazališta te zakratko možemo očekivati dodatak prvim dvjema knjigama u kojemu ćemo dobiti istovrsne informacije o predstavama u osamdesetim godinama. Važnije je, međutim, popuniti prazninu koja je, nakon raspada Jugoslavije, ostala za poglavljem *Hrvatska u Godišnjaku jugoslovenskih pozorišta - Godišnjaku jugoslovenskih kazališta - Letopisu jugoslovenskih gledališč*, itd., što ga je na temelju podataka prikupljenih od svih profesionalnih kazališta priređivalo i tiskalo Sterijino pozorje u Novom Sadu. Tako, primjerice, u *Godišnjaku* sezone 1988/89, tiskanom 1990, možete na 45 stranica naći podatke o tristotinjak premijernih i repriznih dramskih, glazbenih i plesnih predstava što su se tada nalazile na repertoaru hrvatskih kazališta i festivala. Uz premijere su navedeni ne samo naslov djela te imena autora, prevoditelja, dramaturga, skladatelja, scenografa, kostimografa, ko-reografa, redatelja i njegova pomoćnika, nego i podjela uloga (što je nadasve važan

teatrografski podatak) te datum premijere, broj izvedaba, broj i mjesta gostovanja (u matičnoj republici ili pokrajini; u drugim republikama i/ili pokrajinama; izvan Jugoslavije), broj gledatelja, što će reći prodanih ulaznica, a uz nagradene predstave i/ili njihove autore i sudionike navedene su i nagrade. Primjera radi, navest ću kako je, pod rednim brojem 180, obrađena premijera Brešanove *Mrduše* u osječkome Hrvatskom narodnom kazalištu:

Ivo Brešan: PREDSTAVA "HAMLET" U SELU MRDUŠA DONJA

Rd. Zoran MUŽIĆ, sc. Darko BAKLIŽA, ks. Ruta KNEŽEVIĆ, ak. Željka TURČINOVIĆ, am. Arsen Dedić.

ULOGE: Mate Bukarica - Ico TOMLJENOVIC, Mila Puljiz - Milenko OGNJE-NOVIC, Anda - Ljiljana KRICKA, Mara Miš - Ana STANOJEVIC, Mačak - Damir LONČAR, Joco Škokić - Darko MILAS, Andra Škunca - Franjo MAJETIĆ, Šimurina - Velimir ČOKLIAT, Seljaci i seljanke - Anita ŠMIT, Davor PANIĆ, Zdravko PAVLOVIC, Mile PEŠUT.

Prem: 19.11.1988, Osijek

32 (3:2:Slavonska Požega-1, Zagreb-1, 1:Novi Sad, 10625)

1. Zoran MUŽIĆ - Prvomajska nagrada za ulogu - Udruženje dramskih umjetnika SR Hrvatske, Zagreb, 2. Darko MILAS - Nagrada "Zlatni smijeh" - 13. Dani satire, Zagreb.

Tako bi, ali bez grešaka koje ovdje namjerno nisu ispravljene, u jednom skromnom, informativnom *Godišnjaku hrvatskih profesionalnih kazališta* - ili tematskom broju "Glasila Hrvatskog društva dramskih umjetnika", ili posebnom prilogu "Glasilu" - morale biti obrađene sve premijerne i reprizne predstave u Hrvatskoj, a bilo bi korisno donijeti i podatke o poslovanju pojedinih kazališta, dakle o broju zaposlenoga i honorarno angažiranog umjetničkog, administrativnog i tehničkog osoblja, subvencijama, donacijama, pretplatnicima, izdacima za plaće, honorare, energiju, opremu predstava i slično.

ZADAĆA SEDMA:

SLANJE "OKRUŽNICE O HRVATSKOM KAZALIŠTU" VAŽNIM IZDAVAČIMA KAZALIŠNIH LEKSIKONA

Pratimo li povijest hrvatskoga kazališta od dramskih oficija iz obrednika zagrebačke katedrale do naših dana, ustvrdit ćemo da tek njezina mršava desetina može naći mjesto u leksikografskoj jedinici *Jugoslavensko kazalište* ili *Kazalište u Jugoslaviji*. Unatoč tomu, ovako ili onako naslovljena jedinica u stranim enciklopedijama i leksikonima nastavlja "pokrivati" svekoliko kazalište na slavenskom jugu, s iznimkom sretnih Bugara dakako. Na to bi svojevrsnom "okružnicom" valjalo skrenuti pozornost urednicima i izdavačima uglednih kazališnih leksikona i enciklopedija, jer to što je nama bjelodano i na što smo, razumije se, poprilično osjetljivi drugima, čak ni kazališnim znalcima u "velikome svijetu", ne mora biti znano, ili im se ne mora činiti bitnim.

Omalovažavanje im, međutim, ne možemo spočitnuti prije nego što i sami poradimo na tomu da nas počnu uvažavati. Pokretanje razgovora o rečenoj "okružnici", valja reći, ima i izravan povod, a taj je posljednje izdanje priručnika *The Cambridge Guide to Theatre*, Updated Edition, ed. by Martin Banham (Cam-

bridge, 1992). Za nas su u njemu relevantna tri članka: jedan makropedijski (*Yugoslavia*, pp. 1900-1903) i dva mikropedijska (*Držić, Marin*, p. 294 i *Krleža*, Miroslav, p. 565); četvrti, onaj mikropedijski o Branislavu Nušiću, ostavljam po strani. Autor im je, i četvrtom, razumije se, isti: teatrolog Dragan Klaić, donedavna Beograd, onedavna Amsterdam. Klaić je neprijeporan kazališni znalac; svjedodžba mu nisu samo magisterij i doktorat stečeni na Sveučilištu u Yaleu nego i respektabilan broj članaka i knjiga. U godini 1989, primjerice, tiskane su mu tri: *Pozorište. Hronologija* (Beograd), *Teatar razlike* (Novi Sad), *Zaplet budućnosti* (Zagreb). Klaić, dakle, jamačno zna što piše i zašto piše tako kako piše. A kako o nama, o svima nama i njima na opjevanoj crti Triglav - Vardar, piše za englesko i svjetsko čitateljstvo? Tekst o Držiću korektno je napisan: komediograf je određen kao *Croatian playwright from Dubrovnik*, a život i dramski opus prikazani su mu nadasve sažeto ali s prikladnim izborom obavijesti. Tekst o Krleži, međutim, zbunjuje i budi nelagodu: *Yugoslav playwright, born in Zagreb, Croatia* i, dalje, *an early supporter of the idea of a Yugoslav state, and of socialism*. Spominju se i napadi na nj (s lijeva i s desna), i njegov rad u Leksikografskom zavodu (na *Jugoslavici*), a o dramama i njihovoj kazališnoj sudbini - šturo, površno, mizerno. Bude li Klaićev članak nekome prva informacija o Krleži, drugu, bojim se, neće ni tražiti. Uostalom, zašto bi se zanimao za tamo nekog balkanskoga političara i "enciklopedista" koji je, bit će diletantski, u dokolici, napisao i deset-petnaest dramskih tekstova. (Uzgređ rečeno, i Nušić je *Yugoslav playwright*, nije čak rečeno ni da je rođen u Srbiji. Klaićev je kriterij, razvidno, godina 1918: do nje postoje Hrvati, Srbi, Slovenci i drugi, češće zapravo katolici, pravoslavci i muslimani, poslije nje - Jugoslaveni.) Člankom *Yugoslavia* naoko bismo mogli biti zadovoljni. Starije hrvatsko kazalište dobilo je razmjerno mnogo mjesta - istina bez "suvišna" isticanja činjenice da je riječ o Hrvatima i njihovu kazalištu - ali Klaić i ovdje, kao i u svojoj knjizi o srednjovjekovnom teatru, naša prikazanja ne drži spomena vrijednom pojavom te govori samo o moreški, *Robinji*, Držiću i neimenovanim *local authors*, hvarskome komunalnom kazalištu i preradbama Molièrea. Dalje se stvari razvijaju podosta očekivano. Naime, kako se približavamo Jugoslaviji, tako nas sve više nestaje iz povijesti. U prikazu formiranja nacionalnih teataru Klaić navodi imena Joakima Vujića, Jovana Sterije Popovića i Ivana Cankara, a od tvoraca hrvatskog teatra nema ni Dimitrije Demetera, ni Josipa Freudenreicha, ni Stjepana Miletića - nikoga. U međuraću se ističu Krleža i *cosmopolitan figure of Branko Gavella*, a u drugom je ratu ponajvažniji odlazak dijela ansambla Goetheova Fausta u *Tito's army*. Poslije 1945. za Klaića postoje samo dva kazališta koja vrijedi spomenuti: Jugoslovensko dramsko pozorište i Atelje 212; ni Teatar &TD, ni Slovensko mladinsko gledališće tu nisu našli svojih pola retka. U nabranju redatelja nailazimo na samo dva predstavnika hrvatskog teatra - Kostu Spaića i Georgija Para. *Native Yugoslav playwrights* razvrstani su generacijski - Matković i Marinković; Smole, Hristić i Lukić; Brešan, Popović i Jovanović; Šeligo, Šnajder i Kovačević - ali bez određivanja nacionalne pripadnosti. Sve su to Jugoslaveni. Dopuna iz 1992, kao i svaki konac, ovo djelo krasi. Klaić ustvrđuje, reklo bi se sa stanovitom sjetom, da je kazalište izgubilo *privileged position of a rare forum for the political debate* jer se ova preselila u stranke, skupštine i koliko-toliko neovisne medije, a *escalation of national sentiment to chauvinist proportions forced theatre to serve the exclusivist ideologies and secessionist projects or turn to a primarily enter-*

tainment role. Piše Klaić o tomu kako su *armed hostilities* [...] *damaged some theatre infrastructure*, ali dosljedan svojemu kulturnom integralizmu ne želi Jugoslavene ni ovdje dijeliti na one kojima je netko rušio kazališta i one koji su drugima rušili kazališta. Umjesto toga, plače nad razbijenim krčagom zajedništva:

Yugoslav performing arts community was broken, each part under the pressures of its own nationalist elites [...] the essentially vivid and cosmopolitan atmosphere of Yugoslav theatre visible in directorial and acting styles, in repertories and design, become threatened by self imposed ghettoization, parochialism and conservative backlash in the name of separate ethnic identities. (P. 1093)

Tako Klaić, za kojeg, čini mi se, između geta i imperija nema ni "prelaznih oblika" života.

"Okružnica", koju bi što prije valjalo razaslati urednicima i uredništvima kazališnih enciklopedija i leksikona, ne smije biti sročena na način *Zaustavite Reuter! Zaustavite Klaića!* Nipošto. Predstavljanje, nekoliko relevantnih činjenica, adrese institucija od kojih se mogu dobiti dodatne obavijesti o hrvatskome kazalištu i ljubazan pozdrav. Ništa više, ali ni ništa manje. Hrvatski je centar ITI, držim, pozvan da bude pošiljalac te "okružnice".

ZADAĆA OSMA: ZAŠTITA HRVATSKOG TEATRA OD NOVIH DILETANATA I POLITIKANATA

Pod novim diletantima i politikantima ovdje se misli onaj soj ljudi što je, kako se to obično kaže, *iz strukture* - dakle s vlasti - odagnao stare diletante i politikante, blaženopočivše profesionalne, pak zato i nestručne posrednike između *davatelja i primatelja usluga u kulturi*, ali je zajedno s mjestom u osvojenoj "strukтури" pripravno i spremno naslijedio sve deformacije prijašnjeg sustava vlasti. Riječ je o ljudima koji se, na temelju svojeg položaja u birokratskom aparatu na ovoj ili onoj razini, ponašaju ne kao članovi izvršne ili upravne vlasti što posreduju između *zakupodavca* kazališne zgrade (države, županije, grada) i njezina *zakupoprirnca* (umjetničkog ansambla, administrativnog i tehničkog osoblja) nego kao zakoniti vlasnici koji mogu davati i uzimati, imenovati i razrješavati kako ih je njihova gospod(ar)ska volja; što je kazalište *atraktivnije* - a to će reći iz ovoga ili onoga razloga unosnije - njihovo je ponašanje drskije, hajdučkije, kriminalnije. Dakako, bavljenje kriminalom zadaća je financijske i civilne policije, tužiteljstva i sudstva, a ne teatrologije, i razumije se da ne plediram za preobrazbu teatrologa i kazališnih kritičara u policajce, privatne detektive i istražitelje. Želim reći samo to da ni oni - da ponajprije oni - ne smiju ostati ravnodušni spram toga što je sudbina hrvatskoga kazališta ponovno u (nečistim) rukama sivih manipulatora i amoralnih tipova koji se vješto skrivaju iza egzaltiranih i šupljih fraza o domovini, domoljublju, hrvatstvu hrvatskoga glumišta.

Ponajbolji su primjer nespretnog i ne osobito časnog držanja struke u posljednje vrijeme bili sjajno orkestrirani nasrtaji na v. d. ravnatelja Zagrebačkog kazališta mladih Igora Mrduljaša, u kojima glas kazališne kritike neprijeporno nije bio najtiši. Ljudima što su, radeći dakako iz sjene, nakanili "srušiti" nepoćudnog v. d. ravnatelja trebao je paravan. Trebalo je svemu dati privid bitke oko stila, repertoara, svekolikog umjetničkog programa, a tu je naša struka, što naivno, što podmuklo, dala svoj

nemali obol. Uklopila se, naime, u ustrajno ponavljanje neistina i prešućivanje istina - ili oglušila o njih - pak ste nemalo puta mogli pročitati i čuti kako je Igor Mrduljaš skinuo s repertoara zekaemovske "uspešnice" *Magic & Loss i Odisej & sin* unatoč tomu što je ona 1993. izvedena 21 put a ova 9 puta. (Istodobno je, primjerice, s pozornice Hrvatskoga narodnog kazališta prije desete izvedbe netragom nestao Goldonijev *Impresario iz Smirne* u režiji Paola Magellija, raden zapravo za spektakl obilježavanja Goldonijeve obljetnice u Rimu, pak nikom ništa. Nije mnogo bolje prošao ni raskošni *Osman*, raden zapravo za očekivani penovski spektakl u Dubrovniku, pak opet nikom ništa!) I tako, dok su se s jedne strane ustrajno ponavljale neistine, s druge se strane jednako ustrajno prešućivalo činjenicu da su samo sudske naplate neplaćenih računa prijašnje, umjetnički nenatkriljive uprave odnijele gotovo jednako toliko novaca koliko i godišnji troškovi za električnu energiju (sudska izvršenja: 234.176.873 HRD - struja: 236.110.329 HRD), a pravi razlozi bitke za ZeKaeM ostali su dobro skriveni iza paravana onoga što su još godine 1987. u *Razgovoru ugodnom...* o Omladinskom kulturnom centru, tiskanom u "Novom Prologu" (1987/88, 6-7, str. 57-74), Vjeran Zuppa i Nenad Puhovski učeno definirali kao *antagonizam interesa u smislu Marcuseovih interpretacija Marxa* (str. 62), odnosno tri *ideologijska modela* između kojih *nikakve koegzistencije ne može biti* (str. 65). A radi se i radilo se od početka, od dodjeljivanja ruševne koncertne dvorane "Istra" beskućnicima iz Preradovićeve 16, o onom što je Božidar Viočić na istom mjestu mnogo otvorenije i točnije svrstao u *svojevrsni društveni kriminal*. Kriminal je, naime, bio ugrađen u temelje novog zdanja. Počelo je, ako me pamćenje ne vara, s jednim uglednikom koji je opstruirao rekonstrukciju dvorane zbog toga što na natječaju nije bio prihvaćen projekt njegove miljenice, nastavilo se s jednom uglednicom koja je, u doba gradnje Potemkinovih sela za goste Univerzijade, mogla opljačkati zagrebačke dječje vrtiće i novce njima namijenjene "preliti" u rušenje već sagrađenog - prisjetite se glasovitoga laserskog rezanja armiranog betona - i podizanje novog zdanja, produžilo se nadalje s tvrdnjama da u tom prostoru nema mjesta za kazališne radionice, ali ih se našlo za klubove, trgovine i kafetarije, a završilo se, barem za v. d. ravnatelja Igora Mrduljaša, s intimnom večerom kojoj bijahu nazočni on, jedan uglednik iz (nove) gradske uprave i još jedan uglednik za sva vremena, liječnik što je imovinu časnno stečenu oplodivanjem neplodnih a rasplodivanjem preplodnih zagrebačkih dama investirao, dakako ne pod svojim uglednim imenom, u najam "atraktivnog lokala" - ali, po svemu sudeći, i u stjecanje uporabivih prijatelja, također za sva vremena - pak, zajedno s posve nepristranim uglednikom iz gradske uprave, nije mogao pristati na naprasno povećanje smiješno niske najamnine, ugovorene s prijašnjom vlašću i kazališnom upravom. O tomu se radilo, o tomu se i dalje radi - o nepatvorenom kriminalu, o *antagonizmu interesa* unutar ugostiteljske mafije, stare i nove, one koja je ucjenjivala i potkupljivala ljude iz prijašnjeg režima, i ove koja ucjenjuje i potkupljuje ljude iz sadašnjeg režima, o grabežu, korupciji, švercu, utajama poreza, a ne o estetici ili *ideologijskim modelima*. Viteški nastrojeni predstavnici našeg ceha pohrlili su, međutim, u boj za stare glumišne pravice, spustili zastor iza kojeg se nesmetano vodio mafijaški rat te na prosceniju za javnost amaterski izveli prizor spašavanja prečiste crvene djevice iz ralja crnog zmaja. Na nama je, međutim, da pri takvim dvostrukim igrama dignemo zastor, ili da barem šutimo kad već ne možemo ili ne želimo shvatiti o čemu je uopće riječ.

ZADAĆA DEVETA: OPISMENJAVANJE KAZALIŠNE KRITIKE

O jeziku kazališne kritike na *Krležinim danima* je 1991. duhovito govorila Mirjana Stančić, koja nije kritizirala kritičare i njihovu (ne)pismenost - ili hitnju da se prilagode novom novogovoru - nego novinske kritike čitala kao *pokazatelj /.../ onoga što se obično zove društvenim i političkim stanjem (Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991, Osijek-Zagreb, 1992; 284)*. Zadržala je pri tom distancu, ostala neutralna, objektivna... Teatrologija, međutim, ne može ostati neutralna i objektivna.. Ne može joj biti svejedno kako se pišu kritike. Nije, naravno, riječ ni o kakvom skrbništvu teatrologije nad kritikom, ni o kakvom *korigiranju* ili *preispitivanju* vrijednosnih sudova ili razlučivanja važnog i nevažnog, niti upletanja u stil. Ako kritičar, primjerice, drži da čitatelje njegova lista mora više zanimati Burhanova redateljska interpretacija Sofoklova *Edipa* u Skoplju nego praizvedba nove hrvatske drame u Zagrebu - pak onoj posvećuje dvije stranice *sa slikom*, a ovoj samo jedan stupac - onda je to pitanje o kojem moraju porazgovarati on, i njegovi čitatelji, i njegov glavni urednik, i vlasnik lista (ako se zna, i ako mu je uopće stalo do vlasništva). Ako kritičar napiše da ga predstave *rajca*, onda je to problem koji može i mora raščistiti sa svojim lektorom, ili svojim psihoanalitičarom. Ako, međutim, garnira kritiku *aktantima* i *akterima*, pak mu i scenografija postaje aktant (dakle element *dubinske, metatekstne* strukture), ako ne razlikuje *dramatiku* od *dramaturgije*, ako lijepi krive etikete na cijela stoljeća i epohe, ako krivo piše imena i naslove, ako ne zna suvislo *prepričati* dramu, a htio bi je u dvije-tri rečenice *interpretirati*, onda to dovodi u pitanje njegovu stručnost i obveza je struke da na to reagira. Čovjek koji ne zna valjano prišiti rukav ne može biti krojač muških odijela. Zašto bi pisanje kazališnih kritika po novinama moralo biti manje odgovoran posao?

ZADAĆA DESETA: UREĐENJE STRUKE I KAZALIŠTA

Ukratko, poziv na uređenje - *razgovoci* bi ovdje vjerojatno napisali: UREĐENJE - struke i kazališta poziv je na dovodenje u red, na podjelu poslova, razgraničenje područja djelovanja, utvrđivanje stvarnih a ne fiktivnih *antagonizama interesa*, poziv na uvođenje određenih pravila ponašanja koja su jednako obvezatna za sve, kako za one koji ih donose, što u nas nikad nije bilo, tako i za one koji ih zasad samo podnose. Za teatrologe i kazališne kritičare tu je na prvom mjestu reguliranje statusa Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa. Znamo li, zapravo, tko smo, što smo i gdje smo? Jesmo li još učlanjeni u Association internationale des critiques de théâtre? Kad smo posljednji put platili kotizaciju? Kakav nam je status u vlastitoj državi? Imamo li razloga biti zadovoljniji od drugih strukovnih udruga pak im se ne pridružujemo u prosvjedima protiv poistovjećivanja zajednice profesionalnih umjetnika s društvom ljubitelja suhog lišća? Što nam je raditi kad je Teatrologijsku biblioteku progutao AGM, a nema više saveznih festivala za koje bismo predlagali selektore? Dio odgovora na ova - i druga moguća pitanja - već je predložen u osvrtu na prijašnje zadaće, od prve do devete.

Zadaća je struke da savjetima i relevantnim informacijama pomogne i kazališnim radnicima u osnivanju svrhovitih i dobro organiziranih udruga glumaca, plesača i pjevača, redatelja i koreografa, dramskih pisaca i libretista te niza tehničkih

struka, koje se udruge neće baviti samo dekoriranjem zaslužnih pojedinaca i skupina pred svečanim zastorom poplavljenog kazališta, uvođenjem novih nagrada ili obilježavanjem obljetnica, nego poraditi na održavanju hrvatskoga kazališta ako ne na životu ono barem u *latentnom stanju*. Stoga bi se umjesto scenarija za svečane akademije mogli pisati i od iskusnijih naroda prepisivati statuti glumačkih i inih udruga, *temeljni ugovori* i nacrt dogovora o pravilima ponašanja primjerenog ovoj kulturi, i ovom siromaštvu, koja će pravila, kako rekoh, biti obvezatna za sve.

Svjestan sam da u mnogih poziv na uvođenje reda budi mučne asocijacije na fraze o redu, radu i miru. Međutim, teza da je red sterilan a kaos umjetnički plodotvoran možda zvuči naprednjački, hrabro i krležijanski, ali kaosom - što će reći neredom, neradom i nezakonjem - u kojemu se danas nalazi hrvatsko kazalište, dosad su se okoristili samo tipovi poput Krležina Domaćinskog. I stoga im valja reći, i to ne odsutno, preko pune čaše rizlinga, nego suha jezika i sabrano da je *sve to* što s hrvatskim kazalištem rade i kako na njemu zarađuju - nekakav novac ili nekakve *poene*, svejedno - *krvavo, kriminalno i moralno bolesno*. Uostalom, ako i nismo - kao teatrolozi, dakako - grijeshili djelom, riječju i mišlju, to još ne znači da nismo grijeshili propustom. A i taj nam grijeh kazalište neće ni ne smije oprostiti!

PRILOZI

Branko Hećimović

KRONOLOGIJA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 1993

Kazališno-teatrološka manifestacija *Krležini dani u Osijeku* održana je i 1993, kao i prethodne godine, od 7. do 10. prosinca. Namjera je, naime, utemeljitelja *Krležinih dana* Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, i suutemeljitelja, Pedagoškog fakulteta, Osijek, te Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Zagreb, da povežu dan obilježavanja otvaranja *novoga hrvatskoga narodnoga kazališta osječkoga*, koje je proslavljeno *svečanom predstavom* 7. prosinca 1907, i ustale s početkom *Krležinih dana*.

Na dan obilježavanja obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, te u čast otvaranja *Krležinih dana*, Glumačka družina Histriion iz Zagreba izvela je kolažni hommage Miroslavu Krleži pod naslovom *Krležijada*. Ovu predstavu, koja je - kao i njezini izvođači - dobitnik niza nagrada, režirao je Zlatko Vitez.

Prije predstave, koja je - kao i ostale tri upriličene tijekom *Krležinih dana* - podijelila pozornicu, krajem 1991. godine od srbočetničke soldateske granatiranog te u međuvremenu već poodmaklo obnovljenog kazališta, zajedno s gledateljima, prigodno slovo o 86. obljetnici osječkog kazališta izgovorio je njegov intendant Željko Čagalj.

Trodnevno znanstveno savjetovanje *Krleža i naše doba*, kojim su se *Krležini dani* uključili u proslavu 100. godišnjice Miroslava Krleže, održano je u svečanoj dvorani Pedagoškog fakulteta, a prisustvovali su mu brojni slušatelji, posebice studenti.

Znanstveno savjetovanje u ime Odbora *Krležinih dana* otvorio je njegov predsjednik Branko Hećimović. Nazočne su zatim prigodnim riječima pozdravili župan osječko-baranjski Branimir Glavaš, pod čijim su pokroviteljstvom i organizirani *Krležini dani* 1993, te rektor osječkog Sveučilišta Stanislav Marijanović.

Prema unaprijed utvrđenom programu uslijedilo je predstavljanje prvog sveska prve personalne enciklopedije u hrvatskoj povijesti. O prvom svesku *Krležijane* u izdanju Leksikografskog zavoda "Miroslav Krleža" govorili su akademik Dalibor Brozović, ravnatelj Leksikografskog zavoda, koji je znanstveno savjetovanje pozdra-

vio i u ime Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti i svoje ustanove, te glavni urednik *Krležijane* Velimir Visković.

Navečer istog dana, 8. prosinca, osječko kazalište izvelo je Krležinu dramu *Gospoda Glembajevi* u režiji Lea Katunarića.

Prije početka znanstvenog savjetovanja drugog dana njegova održavanja, 9. rujna, voditelj Zavoda za književnost i teatrologiju HAZU Branko Hećimović predao je vrijednu donaciju knjiga i časopisa, koje je Zavod prikupio od više znanstvenih ustanova, nakladnika i pojedinaca, ravnatelju spaljene vinkovačke knjižnice Grgi Krajini, a na donaciji se zahvalio vukovarsko-srijemski župan Matej Janković.

Radnom dijelu savjetovanja prethodilo je i predstavljanje zbornika *Krležini dani u Osijeku 1992*. O zborniku, u kojem su objavljena priopćenja sa znanstvenog savjetovanja *Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, govorio je Stanislav Marijanović.

U sklopu *Krležinih dana*, u predvečerje, 9. prosinca, otvorena je u Galeriji likovnih umjetnosti Osijeka izložba Zlatka Kauzlarića *Atača Krleža na sceni i privatno*. Uvodno slovo izgovorio je Tonko Maroević. Nakon Maroevićeva izlaganja, Nikola Batušić predstavio je novu knjigu zagrebačke glumice Elize Gerner *Oproštaj s Gvozdom*. Prigodan program tom su prilikom izveli članovi Drame osječkog kazališta Anita Schmidt, Velimir Čokljat i Augustin Halas.

Posljednje večeri kazališne smotre *Krležinih dana* nastupilo je Hrvatsko narodno kazalište iz Varaždina. U dramtizaciji i režiji Ozrena Prohića varaždinski ansambl prikazao je svoje scensko viđenje i uobličenje Krležina romana *Na rubu pameti*.

Krležini dani u Osijeku 1993. završeni su trećom sjednicom znanstvenog savjetovanja na razgranato načetu, ali ne i iscrpljenu, temu *Krleža i naše doba*. Tijekom trodnevnog zasjedanja svoja priopćenja podnijela su, prema programskom slijedu, dvadeset i četvero referenata: Stanislav Marijanović, Nikola Batušić, Nevenka Košutić-Brozović, Mirjana Stančić, Tomislav Sabljak, Tomislav Durbešić, Miroslav Šicel, Ante Stamać, Ana Lederer, Pavao Pavličić, Sanja Nikčević, Branimir Donat, Mirko Tomasović, Vida Flaker, Ivan Bakmaz, Branka Brlenić-Vujić, Drako Gašparović, Antonija Bogner-Šaban, Branko Hećimović, Nedjeljko Fabrio, Igor Mrduljaš, Sanja Ivić, Tonko Maroević i Boris Senker.

Na sastanku Odbora *Krležinih dana*, upriličenog 9. prosinca, Odbor je proširen novim članovima Darkom Gašparovićem i Borisom Senkerom, te je utvrđena tema za znanstveno savjetovanje *Krležinih dana* u 1994. godini: *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968/1971. do danas*.

Dalibor Brozović

POZDRAVNA RIJEČ

Gospode i gospodo, poštovani gosti i uzvanici, dragi kolegice i kolege, sudionici ovoga znanstvenog savjetovanja, želim vas pozdraviti prije svega u ime Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Njezin Zavod za književnost i teatrologiju, zajedno sa Sveučilištem u Osijeku i njegovim Pedagoškim fakultetom, organizatori su ovoga već ponavljana, i nadamo se, i u budućnosti obnavljanoga savjetovanja posvećenoga Miroslavu Krleži. Hrvatska akademija bila je uvijek pobornik razvoju znanosti, njegovanju znanosti, stvaranju plodova hrvatske znanosti. Kao i na svakome drugom polju, tako je i na polju znanosti o književnosti, na polju znanosti o kazališnoj umjetnosti, Hrvatska akademija među ostalima dužna mnogo i svojemu dugogodišnjem potpredsjedniku i nezaboravnomu svestranom djelatniku hrvatske kulture, ne samo hrvatske književnosti. Iskoristit ću onda priliku da vas sve pozdravim, također, i u ime Leksikografskoga zavoda, koji je također, ne manje od Akademije, dužan Miroslavu Krleži, čije ime sada nosi, a koji je mnoge godine ugradio u njegov rad. Nije se definitivno Leksikografski zavod odužio Krleži ovim prvim sveskom "Krlježijane", što stoji ovdje na stolu. Nadamo se da ćemo je u godini koja nam ubrzo dolazi, u 1994, s drugim sveskom završiti, to jest isplatiti dio toga duga.

Trebalo bi da po programu iskoristim svoje daljnje vrijeme za predstavljanje "Krlježijane". Ali ovomu skupu, kao i drugim zainteresiranima "Krlježijana" je, nadam se, poznata koliko je u osnovnim crtama moguće. Ona je već bila predstavljena, ima dosta vremena, i o njoj se govorilo. Osim toga, bilo bi preuzetno od mene da ono što o njoj još treba reći, govorim uz prisutna ovdje njezina urednika, kolegu Viskovića. Kao što se vidi iz programa, on je na redu da o tome i govori. Ali nešto bih ipak htio reći ne o toj enciklopediji nego u vezi s njome, a onda nešto o Krleži i leksikografiji. Zamolit ću da mi posvetite malo pažnje uz te dvije teme. Jedna je o personalnim enciklopedijama u svijetu, o izboru ličnosti kojima će biti posvećena enciklopedijska djela. Ne bi taj izbor trebalo shvatiti u hijerarhijskom smislu, kao da su u životu, u sudbini jedne nacije, automatski najvažnije i najveće one ličnosti kojima su posvećene personalne enciklopedije. Ne radi se o tome. Recimo, Talijani imaju Danteovsku enciklopediju i sigurno je da je Dante, koji je uostalom i otac talijanskoga književnog jezika, ovoga današnjega, još od 13. stoljeća pa do danas, da je on po mnogo čemu velika ličnost, ali nije mu zbog toga enciklopedija po-

svećena, nego zbog kompleksnosti ličnosti. Ima naime ličnosti velikih i najvećih, onih prvorazrednih i nezaobilaznih, onih koji naprosto obilježuju jednu naciju, ali ličnosti koje su svoj veliki životni put i svoje djelo proveli na jednom kolosijeku i mogu se obraditi u monografiji. Monografija o tome i o tome može onda kazati sve, ali ima i drugih velikih ličnosti koje se ne daju obraditi u jednoj monografiji, jer nema takvih ljudi koji bi bili sigurni i pouzdani obrađivači za sve aspekte takve ličnosti. Takav je kod nas sigurno Miroslav Krleža. Njegov rad publicistički, njegov rad književni, i to kazališni, i to pjesnički, i to prozni, njegova politička uloga tako raznolika i kontroverzna kroz dugi niz godina, sve to prelazi mogućnosti jednoga čovjeka. Krleža je u tom pogledu idealan za jednu personalnu enciklopediju. Za budućnost, jer sada su vremena teška, dolaze u Hrvatskoj u obzir druge takve veoma kompleksne ličnosti. Sasvim sigurno Stjepan Radić ili Marko Marulić, koji je za nas otac hrvatske književnosti, a za Europu on je veliki Europejac, mnogostruk latinski pisac.

To bi bilo jedno što sam želio reći.

A drugo je što se tiče leksikografskoga posla, ne Leksikografskoga zavoda, nego leksikografskoga posla. Krleža je dao još jedan prilog kojega nismo pravo svjesni. On je dao prilog hrvatskoj leksikografiji i u riječima kojima je obogatio hrvatski rječnik. Jučer smo bili u Zagrebu na jednom također znanstvenome skupu i ovdje je prilično nazočnika koji bijahu jučer tamo. To je bio skup o *krležologiji*, što je nova, doduše ne posve nova, nego već prilično stara riječ u hrvatskom rječniku, riječ koja je u naslovu velikoga djela našega prvog *krležologa* (to je opet nova riječ *krležolog*) Stanka Lasića, i to nije jedna knjiga nego, bogami, šest knjiga. To je već impozantno: šest puta ponavlja se riječ *krležologija*. Pa smo sinoć bili na *krležijadi*, još jedna riječ, i na programu te *krležijade* bilo je da naši histrioni *krležijadaju*, to je znači glagol *krležijadati* i, na opće naše zadovoljstvo, histrioni nam sinoć vrhunskom scenskom umjetnosti *krležijadahu*. Pa onda imamo *krležijanstvo* i *krležijance*. Nailazio sam i strani oblik *krležofili*. A kako uvijek u svemu ima i suprotnosti, bilo je, nalazilo se po tekstovima i *krležomrsci* i *krležofobi*. I opet da se vratim na suprotnu stranu, i *krležoljupcima*, *krležolozima* i *krležoznancima* i *krležijancima* bili su kao ekstrem pridodani i *krležomani*. Ima riječi koje su možda izmakle pozornosti šire publike, ali našle su se u tekstovima. Tako sam našao *krležarenje*, glagolsku imenicu od nepotvrđenog glagola *krležariti*, a našao sam i imenicu *krležarina*, pa i *krležijašenje*, nije mi iz konteksta potpuno jasno to što je s time pisac mislio reći, ali u svakom slučaju, nekako po akustičkome dojmu, mogla bi se bar naslutiti ako ne iz konteksta, a ono iz zvuka semantička sadržina. Vjerujem da bi na jednim od budućih *Krležinih dana* mogla i ova tema biti prilogom, ovdje u svakomu hrvatskom srcu dragome gradu Osijeku. Ne vjerujem, naime, da je ta tema ovim malim prilogom iscrpljena.

KRLEŽIJANA

Posljednjih nekoliko dana sudjelovao sam, kao slušatelj ili kao promotor, na predavljanju dvaju djela vezanih za opus Miroslava Krleže: Žmegačeva izbora Krležinih tekstova u izdanju "Mladinske knjige" i Lasićeve *Krležiologije* u izdanju "Globusa". Danas, evo, u Osijeku predstavljamo i prvu hrvatsku enciklopediju personalnog tipa posvećenu Miroslavu Krleži, objavljenu nedavno u Leksikografskom zavodu.

Suočeni smo, očito, s obnovljenim zanimanjem za Krležino djelo, što se ne može objasniti isključivo proslavom stote obljetnice rođenja velikoga hrvatskog književnika. Utoliko prije što su mnogi proricali zlu sudbinu Krleži u novim vremenima, s obzirom na impregniranost njegovih tekstova ljevičarskim političkim idejama te povezanost s titoizmom i projektom samoupravnog socijalizma, dakle idejama suprotnim duhu novog doba.

Iza takvih stavova krije se zapravo uvjerenje da je cjelokupna umjetnost transmisija politike, da književnik samo literarnim sredstvima realizira određene ideološke ciljeve, te da trošenjem ideologije i umjetnički tekst gubi svoju estetsku vrijednost. I ne hoteći, Krležini kritičari tu dolaze na pozicije njegovih protivnika iz razdoblja sukoba na književnoj ljevici, te Krležina argumentacija protiv ideološke instrumentalizacije umjetnosti biva validnom i danas. Krleža je odbacivao agresivnu tendencioznost u umjetnosti, ali je bio angažiran umjetnik u onom smislu kako taj termin tumači Adorno u svojoj *Estetičkoj teoriji*: u Krleže - bar u njegovim beletrističkim tekstovima - društveni angažman nikad ne podrazumijeva zanemarivanje specifičnih zahtjeva metjea, autonomnih estetskih načela, imperativa nepodlijeganju bilo kakvim normativnim, ideologiziranim poetikama. Naravno, to ne znači da je Krleža bježao od političkih tema, on se kao književnik bavio totalitetom ljudskoga iskustva u kojemu politika ima i te kako važno mjesto, nije prikrivao ni svoje osobne političke predilekcije, ali nije dopuštao da kompleksnost njegove umjetničke vizije bude reducirana na isključivo ideologiziranu viziju stvarnosti. U njegovim djelima suočavamo se sa svim bitnim intelektualnim konceptima prve polovice dvadesetoga stoljeća, s elaboracijom brojnih ideja artikuliranih kroz fokalnu optiku njegovih li-

kova, a taj polilog ostavlja dovoljno mogućnosti za otvorenost raznim interpretacijama bogate semantike Krležinih tekstova.

Danas neki štovatelji, pa i vrsni tumači Krležina opusa, kakav je nesumnjivo profesor Žmegač, inzistiraju na tome da bi Krležu trebalo očistiti od političkih infiltrata koji opterećuju njegovo djelo; o tome je uostalom g. Žmegač govorio i na predstavljanju svojega izbora iz Krležina opusa. Ukratko: trebalo bi Krležu, koji je nesumnjivo veliki europski pisac, spasiti od njegova ljevičarenja.

Imao je Krleža i svoje larpurlartističke faze, osobito u poeziji, kad se intencionalno klonio bilo kakve politizacije poetskog diskursa, ali zanemariti političku dimenziju njegovih djela (da ne spominjem, primjerice, romane *Banket u Blitvi* i *Zastave* u kojima je temeljna tema politika-ideologija-povijest) značilo bi krivotvoriti Krležu, ponuditi jedan tip čitanja koji je moguć, ali je po svojoj naravi reduktivan.

Ako već želimo, dokidajući mitologeme koje je oko Krleže stvorio bivši društveni sustav, stvoriti uvjete za novu valorizaciju Krleže, usklađenu s političkom i znanstvenom paradigmom građanskog društva, tad bi se doista trebalo osloniti na valorizacijsku praksu suvremenih zapadnjačkih kultura. Kao pisac s ljevice, Krleža u našoj kulturnoj sredini ima onakvu ulogu kakvu ima Bertold Brecht u njemačkoj ili Jean Paul Sartre u francuskoj. Ako uzmemo te razvijene i bogate nacionalne kulture kao uzor, što je vjerojatno ipak preporučljivije od konstituiranja nekog vlastitog sustava valorizacije, suočit ćemo se s činjenicom da se Brechtovo i Sartreovo ljevičarenje u pravilu interpretira kao bitna sastavnica njihova literarnog opusa i općega društvenog angažmana, ali vrlo rijetko, samo u ekstremno suprotno ideologiziranim tekstovima, kao mana njihovih književnih opusa. Držim da se na takvo valoriziranje Krležina opusa moramo navići i mi u našoj sredini.

Štoviše, ako želimo graditi modernu građansku paradigmu - ma koliko načelno Krleža bio kritičan prema građanskom društvenom sustavu - iskustvo Krležinih tekstova nužno nam je zbog nekoliko premisa koje su ugrađene u same temelje njegova djela i autorske estetike. Prvo je već spomenuti Krležin stav o autonomiji umjetnosti koja se ne smije podvrgavati nikakvom ideološkom diktatu (što je Krleža bio spreman braniti čak i po cijenu bolnog sukoba sa svojom političkom partijom). Poštovanje ideje o profesionalnoj autonomiji općenito očituje se i u njegovu radu o Leksikografskom zavodu u kojemu je okupio mnoge suradnike optuživane zbog kolaboracije s NDH-škim režimom, ne odobravajući njihov politički angažman, ali istodobno i štiteći njihovo profesionalno znanje koje se ne može mjeriti kriterijima ideologiziranih prosuditelja.

Druga premissa Krležina autorskog opusa koja može biti ugrađena u suvremenu hrvatsku kulturnu paradigmu jest njegov odnos prema vrednotama građanske klase. Po temama svojih djela, po jeziku i idejama, on je nesumnjivo "građanski" pisac od bilo kojega drugog hrvatskog književnika svojega doba. Krležin književni opus nosi u sebi "subverzivnu energiju" koju često imaju politološki strukturirana djela velikih umjetnika: on kompleksnim prikazom slike zbilje nadrašta političke nazore autora. Tako su zadugo Krležin ciklus o Glembajevima i njegovi romani bili tumačeni kao kritika građanskog društva, prikaz njegova etičkog pada i biološke degeneracije, ali upravo ta djela jesu jedan od rijetkih primjera umjetničkog modeliranja građanskog svijeta u hrvatskoj književnosti; nitko nije tako uspješno izrazio ne samo "krizu svijesti" građanske klase koja se, uza sve individualne devijantne

karakterne crte, ipak odlikuje i civilizacijskim rafinmanom, obrazovanjem i esteti-ziranim ukusom. Uostalom, i sam se Krleža opire uobičajenoj ideologiziranoj inter-pretaciji ciklusa o Glembajevima kao kritici dekadentnoga građanstva kad u razgo-voru s Matvejevićem konstatira da je velika šteta što doista nismo imali građansku klasu na razini te *odiozne glembajevštine* jer bismo u tom slučaju naslijedili *jednu zamjernu civilizaciju*.

Rad na ovoj ediciji, koju danas predstavljamo, započeli smo 1985. godine. Bila je to jedna mala, marginalna redakcija u složenoj organizacijskoj strukturi Leksiko-grafskog zavoda; dugo su jedini profesionalci u sastavu redakcije bili stručna tajnica Vesna Vinchierutti i glavni urednik Velimir Visković. Četiri godine poslije pri-ključuju nam se mladi suradnici Vlaho Bogišić i Nikica Petković (koji nakon nekog vremena odlazi u SAD), a u finalizaciji posla na prvoj knjizi dolaze nam Mirjana Petričević, Mirjana Mataija, Jasna Bašić, Jagoda Splivalo-Rusan i Nikica Petrak. Poslove ilustriranja preuzima Katarina Turkalj, lektura Jadranka Radić, a grafičkog uredjenja Mijo Mišetić. Za izradbu prve knjige trebalo nam je osam godina, što nije kratko vrijeme, ali s obzirom na to da se radilo o projektu rijetkom i u svjetskoj leksikografskoj praksi, a prvom ovakve vrste u nas, nije ni predugo. Primjera radi, jednu knjigu ruske enciklopedije o Ljermontovu radio je tim od četrnaest profesio-nalnih urednika, uz pomoć tri stotine vanjskih suradnika, puna dva desetljeća.

Golemu pomoć pružio nam je uređivačkim savjetima, redakturom i autorskim prilozima naš uređivački odbor u kojemu su bili okupljeni gotovo svi naši eminentni krležolozi: Vinko Brešić, Branimir Donat, Aleksandar Flaker, Ivo Frangeš, Davor Kapetanić, Božo Kovačević, Zoran Kravar, Stanko Lasić, Mato Lončar, Predrag Matvejević, Cvjetko Milanja, Ivan Očak, Krunoslav Pranjić, Drago Roksandić, Boris Senker, Joža Skok, Miroslav Šicel, Ivo Vidan, Đorđe Zelmanović i Viktor Žmegač. U pisanju enciklopedijskih priloga sudjelovalo je još tridesetak suradnika.

Premda je u samom početku izradbe bilo pritisaka iz političkih struktura ondašnje vlasti zbog političke nepoćudnosti nekih članova uređivačkog odbora (ali i nakon promjene vlasti zbog nepoćudnosti drugih), nastojali smo se u našem radu pridržavati načela autonomije znanstvenih i leksikografskih kriterija, tako da bih se usudio, možda i neskromno, ustvrditi da je ova enciklopedija ostala očuvana od ideoloških infiltrata te da odražava umnogome današnje vrlo visoke domete hrvat-ske znanosti o književnosti pa i naše leksikografije.

Temeljito smo obradili sve aspekte Krležina književnog opusa, ali i njegovu biografiju, pa kako je Krleža bio uključen u sva važnija kulturna i politička zbivanja na hrvatskom i južnoslavenskom tlu u tijeku dvadesetoga stoljeća, ova personalna enciklopedija jest i svojevrsni leksikon ljudi i pojava na jugoistoku Europe, osvjet-ljenih iz Krležine vizure.

Prvi svezak enciklopedije donosi oko 1000 enciklopedijskih članaka (slova A-Lj), drugi (M-Ž) sadržavat će približno jednak broj članaka i dodatak s integralnom bibliografijom Krležinih djela i popisom literature o njemu.

U enciklopediji pojedinačno obrađujemo sve važnije Krležine tekstove, također i sve žanrove kojima se Krleža bavio (npr. DNEVNIK, DRAME, ESEJI, NOVELE, POEZIJA, POLEMIKE, PUTOPISI, ROMANI), sve poetske cikluse, sve važnije knjige (one koje donose nove tekstove). U posebnim člancima obradena su i naj-važnija Krležina stilska sredstva (npr. ANTITEZA), u velikim kompleksnim natuk-

nicama obraden je Krležin odnos prema jeziku (JEZIK) i njegov autorski stil (STIL). U nizu natuknica predstavljena su osnovna područja Krležina interesa (HISTORIJA, GLAZBA, LIKOVNA UMJETNOST itd.). U članku KAZALIŠTE analiziraju se Krležini stavovi o kazališnoj umjetnosti te izlaže povijest kazališnih uprizorenja njegovih djela, u članku FILM obrazlažu Krležini pogledi na film, analizira njegov rad na filmskim scenarijima i daje pregled filmova radenih po motivima Krležinih djela te dokumentarnih filmova posvećenih Krleži.

Donosimo pojedinačne članke o svakom časopisu koji je Krleža uređivao, u kojemu je surađivao, te o najvažnijim časopisima i novinama u kojima su objavljivani kritički i polemički tekstovi o Krleži. Objavljujemo i kompleksne sintetske članke ČASOPISI i NOVINE u kojima predočujemo povijest Krležina uređivanja časopisa i suradnje u njima te pisanja za novine.

Obradujemo sve važnije institucije (npr. DHK, HAZU, HNK, LZ, MH) koje su bitne za javnu djelatnost Krležinu. Posebni članci posvećeni su važnijim političkim strankama i stranačkim prvacima koji su obilježili razdoblje u kojemu je Krleža djelovao.

Biografski podaci o Miroslavu Krleži bit će publicirani u opsežnom članku ŽIVOTOPIS MIROSLAVA KRLEŽE, koji objavljujemo u drugom svesku enciklopedije.

Donosimo također enciklopedijske članke o svim važnijim povijesnim osobama o kojima je pisao Miroslav Krleža, o svim osobama koje su presudno utjecale na njegovu biografiju ili književno djelo, potom biobibliografske članke o svim književnicima i kritičarima koji su pisali o Krleži te o prevoditeljima koji su ga prevodili na strane jezike.

Što pak naposljetku možemo obećati: Kad će se pojaviti druga knjiga? Spremamo li u Zavodu neku novu književnu ediciju? Osobno se nadam da će druga knjiga izići iz tiska potkraj 1995. godine. Većinu tekstova za tu knjigu već imamo završenu; glavni posao u ovome trenutku vezan je za dopune literature i bibliografije te obradbu integralne biografije Miroslava Krleže. U tijeku izrade ove edicije stvoren je u zavodu leksikografski tim koji je sposoban izraditi slične enciklopedije o Matošu ili Ujeviću, možda i o još ponekom piscu. Također razmišljamo i o drugim književnim edicijama koje nam nedostaju: *Enciklopediji hrvatske književnosti*, *Općoj književnoj enciklopediji*, *Rječniku književnoznanstvenih termina...* Planova imamo mnogo, a o prioritetima zavoda ovisi kada će se i hoće li se uopće realizirati.

Antonija Bogner-Šaban

REPERTOAR KRLEŽINI^h DANA U OSIJEKU 1993

Kao i prethodnih godina, tijekom *Krležinih dana*, održanih u Osijeku od 7. do 10. prosinca 1993, osim znanstvenih izlaganja upriličene su i kazališne predstave u Hrvatskome narodnom kazalištu. Ovaj su put bile izravno posvećene Krležinom stvaralaštvu. Glumačka družina "Histrion" iz Zagreba izvela je izbor iz Krležinih djela pod naslovom *Krležijada*, osječko Hrvatsko narodno kazalište dramu *Gospoda Glembajevi*, a varaždinsko Hrvatsko narodno kazalište dramaturgizaciju romana *Na rubu pameti*. Predstave su postavili predstavnici srednje i mlade generacije hrvatskih redatelja - Zlatko Vitez, Leo Katunarić i Ozren Prohić, koji su, svaki sa svoje strane, pronašli u Krležinom proznom i dramskom opusu umjetnički i estetski nove mogućnosti. Poštujući dosadašnja scenska istraživanja Krležine književne riječi, oni su svojim rješenjima dopunili dosad ostvareno i najavili nastavak daljnjeg trajanja ove već bogate tradicije u hrvatskom glumištu.

Predstave igrane tijekom *Krležinih dana* 1993. godine obrađene su prema načelima enciklopedijskog izdanja *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1990*. Podaci su nadopunjeni ulogama i imenima glumaca koji su nastupali u pojedinom uprizorenju naznačenoga datuma. Iznimku čini predstava *Krležijada* u izvedbi Glumačke družine "Histrion", jer na kazališnoj cedulji nisu navedene uloge pojedinih umjetnika. Uporabljene kratice: Dir. - dirigent, Dram. - dramaturg, Kor. - koreograf, Kost. - kostimograf, Red. - redatelj, Sc. - scenograf, Sc. gl. - scenska glazba.



Krležijada u izvođenju Glumačke družine Histrion, Zagreb.

Krležini dani 07 - 10. prosinca 1994.

KRLEŽIJADA.

Izvođač: Glumačka družina Histriion, Zagreb.

Red. Zlatko Vitez. Sc. Drago Turina. Kost. Ruta Knežević. Kor. Željka Turčinović.

Uloge: Branka Cvitković, Franjo Kuhar, Danko Ljuština, Mirjana Majurec, Sanja Marin, Žarko Potočnjak, Zlatko Vitez.

Datum i mjesto izvođenja predstave: 07. prosinca 1993. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Dram. Borislav Vujčić. Sc. gl. Arsen Dedić.



Miroslav Krleža: *Gospoda Glenbajevi*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.
Glumci Božidar Smiljanić i Ana Stanojević.

Krleža, Miroslav: GOSPODA GLEMBAJEVI. Drama u tri čina.

Izvođač: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Red. Leo Katunarić. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Željko Nosić. Kor. Ksenija Čorić.
Uloge: *Naci Glembay* - Božidar Smiljanić, *Barunica Castelli-Glembay* - Ana Stanojević, *Leone Glembay* - Velimir Čokljat, *Angelika Glembay* - Mira Katić, *Titus Andronicus Fabriczy-Glembay* - Drago Krča, *Puba Fabriczy-Glembay* - Davor Panić, *Paul Altman* - Đorđe Bosanac, *Alojzije Silberbrandt* - Augustin Halas, *Oliver Glembay* - Nenad Tudaković, *Ulanski oberleutnant von Ballocsansky* - Milenko Ognjenović, *Kamerdiner* - Damir Baković, *Anita, sobarica* - Ljiljana Krička, *Narator* - Jasna Odorčić, *Pijanist* - Igor Valeri, *Gosti* - Mirjana Babić, Ljiljana Čokljat, Snježana Laković, Snežana Lubina, Barbara Matijević, Blaženka Škorak, Đurđica Tomaš, Slavko Bogdanović, Tomislav Horvat, Dražen Karlić, Damir Petrušić, Josip Slam, Zdenko Targuš.

Datum i mjesto izvođenja predstave: 08. prosinca 1993. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Dram. Zinka Kiseljak. Sc. gl. Neven Frangeš.



Miroslav Krleža: *Gospoda Glembajevi*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.
Glumci Ana Stanojević i Velimir Čokljat.

Krleža, Miroslav: NA RUBU PAMETI. Dramatizacija romana M. Krleže NA RUBU PAMETI Ozrena Prohića.

Izvođač: Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin.

Red. Ozren Prohić. Sc. Zlatko Bourek. Kost. Diana Kosec-Bourek i Zlatko Bourek. Kor. Katja Šimunić.

Uloge: Doktor - Božidar Boban, *Jadviga Jasenska* - Jagoda Kralj-Novak, *Ljudevit Katančić*, *Homo Cylindriacus I*, *Marko Antonije Javoršek*, *Dizdar Barjaktarević* - Ljubomir Kerekeš, *Domaćinski*, *Valent Žganec*, *Sjena*, *Clown rata* - Tomislav Lipljin, *Werner*, *Golombek*, *Vir doctus* - Ivica Plovanić, *Hugo-Hugo*, *Homo Cylindriacus II* - Boris Miholjević, *Atila pl. Rugvaj*, *ing. Sinek*, *Floriani*, *Homo Cylindriacus III* - Zoran Čubrilo, *Franjo Ljubičić*, *Plaćeni svjedok I* - Nikolaj Popović, *Von Petretich*, *Zapisničar na sudu*, *Privatni docent* - Igor Mešin, *Brico*, *Provalnik Matko* - Stojan Matavulj, *Egon pl. Sarvaš*, *Daljski*, *Plaćeni svjedok II*, *Homo Cylindriacus IV* - Zdenko Brlek, *Agneza* - Mirjana Sinožić, *gđa. Domaćinski*, *gđa. Golobek* - Gordana Job, *Doktorova kći*, *Sarvaš-Daljska* - Marija Krpan, *Sluškinja*, *Pravda*, *Plesačica* - Ljiljana Zagorac, *Bariton X* - Dragutin Novaković Šarli, *Konobari*, *Policajci* - Darko Plovanić, Denis Pajtak, Ivica Hudoletijak, *Glazbenici* - Damir Mumlek, Ivana Volf, Nenad Novak, *Radnici* - Rajko Vugrinec, Mijo Štefanec.

Datum i mjesto izvođenja predstave: 09. prosinca 1993. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Sl. gl. Davor Rocco.



Miroslav Krleža: *Na rubu pameti*. Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin. U prvom planu — Božidar Boban.

Krleža, Miroslav: GOSPODA GLEMBAJEVI. Drama u tri čina.

Izvođač: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Red. Leo Katunarić. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Željko Nosić. Kor. Ksenija Čorić.

Uloge: *Naci Glembay* - Božidar Šmiljanić, *Barunica Castelli-Glembay* - Ana Stanojević, *Leone Glembay* - Velimir Čokljat, *Angelika Glembay* - Mira Katić, *Titus Andronicus Fabriczy-Glembay* - Drago Krča, *Puba Fabriczy-Glembay* - Davor Panić, *Paul Altman* - Đorđe Bosanac, *Alojzije Silberbrandt* - Augustin Halas, *Oliver Glembay* - Nenad Tudaković, *Ulanski oberleutnant von Ballocsansky* - Milenko Ognjenović, *Kamerdiner* - Damir Baković, *Anita, sobarica* - Ljiljana Krička, *Narator* - Jasna Odorčić, *Pijanist* - Igor Valeri, *Gosti* - Mirjana Babić, Ljiljana Čokljat, Snježana Laković, Snežana Lubina, Barbara Matijević, Blaženka Škorak, Đurđica Tomaš, Slavko Bogdanović, Tomislav Horvat, Dražen Karlić, Damir Petrušić, Josip Slam, Zdenko Targuš.

Datum i mjesto izvođenja predstave: 08. prosinca 1993. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Dram. Zinka Kiseljak. Sc. gl. Neven Frangeš.



Miroslav Krleža: *Gospoda Glembajevi*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.
Glumci Ana Stanojević i Velimir Čokljat.

Krleža, Miroslav: NA RUBU PAMETI. Dramatizacija romana M. Krleže NA RUBU PAMETI Ozrena Prohića.

Izvođač: Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin.

Red. Ozren Prohić. Sc. Zlatko Bourek. Kost. Diana Kosec-Bourek i Zlatko Bourek. Kor. Katja Šimunić.

Uloge: *Doktor* - Božidar Boban, *Jadviga Jasenska* - Jagoda Kralj-Novak, *Ljudevit Katančić*, *Homo Cylindriacus I*, *Marko Antonije Javoršek*, *Dizdar Barjaktarević* - Ljubomir Kerekeš, *Domaćinski*, *Valent Žganec*, *Sjena*, *Clown rata* - Tomislav Lipljin, *Werner*; *Golombek*, *Vir doctus* - Ivica Plovanić, *Hugo-Hugo*, *Homo Cylindriacus II* - Boris Miholjević, *Atila pl. Rugvaj*, *ing. Sinek*, *Floriani*, *Homo Cylindriacus III* - Zoran Čubrilo, *Franjo Ljubičić*, *Plaćeni svjedok I* - Nikolaj Popović, *Von Petretich*, *Zapisničar na sudu*, *Privatni docent* - Igor Mešin, *Brico*, *Provalnik Matko* - Stojan Matavulj, *Egon pl. Sarvaš*, *Daljski*, *Plaćeni svjedok II*, *Homo Cylindriacus IV* - Zdenko Brlek, *Agneza* - Mirjana Sinožić, *gđa. Domaćinski*, *gđa. Golobek* - Gordana Job, *Doktorova kći*, *Sarvaš-Daljska* - Marija Krpan, *Sluškinja*, *Pravda*, *Plesačica* - Ljiljana Zagorac, *Bariton X* - Dragutin Novaković Šarli, *Konobari*, *Policajci* - Darko Plovanić, Denis Pajtak, Ivica Hudoletnjak, *Glazbenici* - Damir Mumlek, Ivana Volf, Nenad Novak, *Radnici* - Rajko Vugrinec, Mijo Štefanec.

Datum i mjesto izvođenja predstave: 09. prosinca 1993. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Sl. gl. Davor Rocco.



Miroslav Krleža: *Na rubu pameti*. Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin. U prvom planu — Božidar Boban.

KRLEŽINI DANI U ETERU

Zacijelo nije neumjerena, a niti bogme pristrana tvrdnja, da se Hrvatski radio, ne samo Studio Osijek kao najneposrednije zainteresiran, i od kojeg je to prirodno očekivati, nego i sva tri njegova programa što se emitiraju iz Zagreba, prema *Krležinim danima* od njihova ustaljenja 1990. odnosi medijski uredno. Informativne emisije izvješćuju, prema i drugdje važećim običajima kad su posrijedi stručno-znanstveni skupovi nadregionalnog značaja, barem tri puta: na početku, tijekom te na kraju skupa. Ovaj će se prikaz ograničiti na prezentaciju *Krležinih dana* na Trećem programu, no i kazalištu posvećene emisije na druga dva nacionalna programa, koji se emitiraju iz Zagreba, također su (ovo navodim po sjećanju) znale zabilježiti ovu manifestaciju, obično u obliku razgovora s nekim od bilo organizatora bilo sudionika.

Kako je Treći program već po svojoj naravi prostor za iscrpnije bavljenje kulturnim temama (u ovom slučaju dakako teatrološkima), razumljivo je što i *Krležini dani*, odnosno ondje predstavljeni radovi, putem tih emisija bivaju posredovani zainteresiranom slušateljstvu. Pritom se, što je također razumljivo, količina emisija i tip prezentacije planiraju u suodnosu prema drugim sadržajima koji zajednički tvore trećeprogramsku ponudu u određenom razdoblju. S obzirom na profil toga programa nije neobično što se, u slučaju prezentacije u tematskom ciklusu, autorski prinosi *Krležinim danima* objavljuju i koji mjesec nakon same manifestacije: napokon, ni njihova namjena nije toliko kratkoročna da bi nalagala momentanu diseminaciju.

Nakon *Krležinih dana* u travnju 1990. priredila je Antonija Bogner-Šaban jednu od emisija naslovljenih *Kazalištarije* (jer se, dakako, bave upravo kazalištem) i u cijelosti je posvetila *Danima* (emitirano 9. svibnja 1990). U emisiji su sudjelovali Branko Hećimović, Nedjeljko Fabrio i Boris Senker, a ulomke iz *Krležinih djela* interpretirali su Mira Župan i Tomislav Stojković.

Kako početkom 1991. nije još bila uspostavljena "sistemska komunikacija" između organizatora i osobe u Trećem programu kojoj je kazalište kakva-takva struka, *Krležini dani*, koji su se održali u svibnju nisu, koliko imam uvida, bili kao znanstveni skup ni sumarno prezentirani ni valorizirani. Bilo je, međutim, emisija o kojima se na temelju naslova dade zaključiti da su sadržavale priloge prvi put

prezentirane upravo na *Danima*, no kako za njih niti sam bila urednički odgovorna niti sam ih uspjela čuti, ne znam je li u njihovim najavama i odjavama bilo rečeno da je prvu javnu prezentaciju rad X ili Y imao na *Krležinim danima*.

Uoči *Krležinih dana* 1992. mogla se već - osobito s obzirom na intrigantnu okvirnu temu, *Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest* programski planirati temeljitija zastupljenost. Ona nije izostala: na temelju audio snimke cijelog skupa napravljeno je 11 polsatnih emisija (datumi emitiranja: 1, 2, 3. i 4. veljače, 13, 14, i 15. ožujka, 1, 2, 3. i 4. travnja 1993; a kad sam već u zagradi, neka mi bude dopuštena pripomena kako je to bio vraški pipav posao koji je nakon svekolikog truda, od autora s izrazitimjom nježnošću spram vlastitih slova znao izazvati nosobris u smislu *baš šteta što ste mi izbacili to i to mjesto, a bilo je jako važno...*). U zadnjoj, 4. travnja, dao je Matko Sršen 15-minutnu, vrlo angažiranu recenziju zbornika *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991*, posebno se zadržavši na dijelu nadnaslovljenom *Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*.

Krležini dani održani u prosincu 1993. također su bili, usudujem se reći, dolično zastupljeni na Trećem programu. Ne mogavši zbog drugih obligacija osobno pratiti skup te nemajući baš beskraju količinu raspoloživih emisija (sudionika je, čini se, sve više, a ipak taj program nije spec kazališni), urednica je bila slobodna, na temelju naslova i uz konzultaciju s nekim sudionicima, odabrati deset priloga i tematski strukturirati pet 30-minutnih emisija (datumi emitiranja: 29. i 30. travnja, 16. i 17. svibnja 1994). Autori su bili zamoljeni da svoje osječko izlaganje za tu svrhu svedu na 15 minuta i da ih sami pročitaju, čemu su se Nikola Batušić, Tomislav Sabljak, Mirko Tomasović (jedino je njegov prilog, po meni skraćen, pročitao spiker), Vida Flaker, Pavao Pavličić, Tonko Maroević, Branko Hećimović, Antonija Bogner-Šaban, Sanja Ivić i Boris Senker odazvali.

Zaključno možda nije na odmet podsjetiti da čak ni unutar Trećeg programa, koji se u svojem govornom segmentu po definiciji osovljuje na u najširem smislu kulturnim i znanstvenim sadržajima, oblici audio predstavljanja znanstvenih skupova nisu neiscrpni: najelegantnije je (i najlakše) donijeti sve tekstove in extenso; drugi, medijski dinamičniji ali u smislu realizacije kudikamo zahtjevniji oblik je prezentacija poanti izažetih iz integralne snimke skupa; treći oblik računa s autorom kao vlastitim reduktorom na zadani vremenski format; četvrti pak može razgovorno evocirati skup, bilo s kontributorima ponaosob (no nadasve sažeto!) ili sumarno, s organizatorom ili trećom osobom koja ga je pratila. Za prvu bi opciju radijski dan trebao trajati cca 100 sati; za drugu se hoće hrpa studijskog vremena (i dakako filigranske pripreme); pri trećoj urednik kadšto riskira zamjeranje neuvrštenim autorima, a pri četvrtoj zamjeranje organizatoru jer se skup tretirao sumarno a ne, je li, natenane, inclusive svaki "ovaj" i govorničko kašljanje. Tu su još i programske konsideracije, balansiranje tema itd.... no sad već zalazim u sektor onkraj nadležnosti urednika običnog ili vrtnog.

Komparativno uzevši, *Krležini dani* kao znanstveni skup ne bi smjeli biti nezadovoljni dosadašnjim medijskim tretmanom u Trećem programu Hrvatskog radija.

27. PROSINCA 1994.

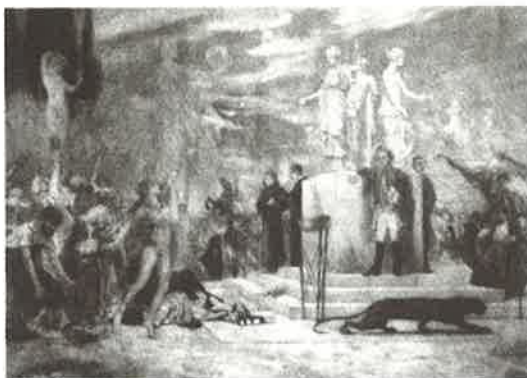
SVEČANO OTVORENJE OBNOVLJENE ZGRADE
HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA
U OSIJEKU



Svečano otvorenje obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku održano je, u nazočnosti predsjednika Republike dr. Franje Tuđmana, te visokih državnih dužnosnika, kao i znanstvenih i kulturnih djelatnika, 27. prosinca 1994.

Svečano otvorenje započelo je pozdravnim govorima intendanta Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku Željka Čagalja, osječko-baranjskog župana Branimira Glavaša i ministra za kulturu Zlatka Viteza, a nastavljeno je izvođenjem glazbeno-scenske slike *Slavonski preporod*. U sklopu svečanog otvorenja obnovljene kazališne zgrade predstavljen je i novi kazališni zastor izveden prema skici Bele Csikosa Sessije iz 1916. godine.

U čast otvorenja obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku u zbornik su uvršteni prilozi vezani za sam čin otvorenja, te dva naručena, koja naznačuju bitna kazališna kretanja u povijesti Osijeka, odnosno govore o ratnom djelovanju Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.



OSOBITA NAM JE ČAST OBAVIJESTITI PRIJATELJE KAZALIŠTA



SVEČANO OTVARANJE

OBNOVLJENE ZGRADE HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA U OSIJEKU



SLAVONSKI PREPOROD GLAZBENO-SCENSKA SLIKA

IZBOR I OBRADA TEKSTOVA: STANISLAV MARJANOVIĆ

SUDJELUJU

DRAMSKI GLUMCI, OPERNI SOLISTI, BALET, ZBOR I ORKESTAR HNK,
SOLISTI BALETA HNK SPLIT I HPD »LIPA« OSIJEK

DIRIGENT: ZORAN JURANIĆ
REDATELJ: KRUNOSLAV CIGOJ

SCENOGRAF: ALEKSANDAR AUGUSTINIĆ

KOSTIMOGRAF: ŽELJKO NOSIĆ

KOREOGRAF: ANTUN MARINIĆ

UTORAK, 27. PROSINCA 1994. U 19.30 SATI



OBLIKOVANJE:
MARIN TOPIĆ



REALIZACIJA:
TYPOART

Željko Čagalj

ŠTOVANI GOSPODINE PREDSJEDNIČE, DAME I GOSPODO, DRAGI PRIJATELJI!*

Ova veličanstvena atmosfera i svečano raspoloženje podsjećaju na isto onakvo kakvo je vladalo prilikom povijesne prve svečane predstave 7. prosinca 1907, kada je u Osijeku osnovano drugo profesionalno kazalište u Hrvata.

Grad Osijek, kao rijetko koje kontinentalno središte, ima dugu i bogatu kazališnu tradiciju. Već 1735. zabilježena je prva predstava, igrana na latinskom jeziku. Godine 1866. sagrađena je i 31. prosinca otvorena namjenski projektirana kazališna zgrada - najstarija u kontinentalnoj Hrvatskoj. Osječka kazališna ljepotica u neko-liko je navrata obnavljana i popravljana, a posljednja temeljita restauracija proslavljena je 27. studenoga 1985. Samo šest godina radili smo i stvarali u normalnim uvjetima.

U vrijeme povijesnih i sudbonosnih odluka, slobodnih i demokratskih izbora, kada 25. lipnja 1991. dolazi do povijesne odluke hrvatskoga Sabora i Hrvatska postaje suverena država koju je danas priznao cijeli svijet - uslijedila je velikosrpska agresija na našu Domovinu. Početkom listopada 1991. Hrvatsko narodno kazalište uspješno izvodi operu *Nikola Šubić Zrinjski* u Ludwigsburgu i Hamburgu, i tako postaje prvo nacionalno kazalište u suverenoj i slobodnoj Hrvatskoj koje gostuje izvan Domovine. Svega mjesec i pol uoči proslave 85 godina kontinuiranog rada i 125. godišnjice postojanja kazališne zgrade, 16. studenoga 1991. zgrada Hrvatskoga narodnog kazališta teško je pogođena ciljanim i dirigiranim pogocima zapaljivih fosfornih granata neprijateljske srbo-četničke soldateske. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku ušlo je tako u svoju 85. sezonu kao beskućnik. Tada, u stalnom

* Govor intendanta Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku prigodom svečanog otvorenja obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 27. prosinca 1994.

okruženju, Hrvatsko narodno kazalište živi, radi i u nemogućim uvjetima izvodi glazbene programe, dramske recitale, nastupa na prvim linijama bojišnice, diljem Slavonije. U tim najtežim trenucima izveli smo 150 programa i tri ratne premijere. Istrajavali smo, svjesni da samo istinskim, opredijeljenim i sveukupnim angažmanom pridonosimo hrvatskoj kulturi, a time i najdražoj nam Domovini.

Prijelomne i životne odluke glede osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta donosi nekoliko ljudi: tadašnji predsjednik Kriznog štaba i predsjednik Izvršnog vijeća Branimir Glavaš sa svojim suradnicima, svojom upornošću, pažnjom, ljubavi - skrbi i beskompromisnim stavom o potrebi neodgodivog prioriteta obnove Hrvatskoga narodnog kazališta najviše nam pomaže. Isto tako Ministarstvo kulture i prosvjete, na čelu sa ministricom, gospodom mr. Vesnom Girardi-Jurkić.

Ovih dana obilježen je rijedak jubilej: 87 godina kontinuiranog djelovanja koje je u tijeku svoje burne povijesti dokazalo kako je i hrvatsko i narodno i kazalište. Ono je na svom trnovitom putu sebi časno izborilo opravdan i laskav naziv *druge hrvatske pozornice*. Njegujući kazališnu baštinu i dugogodišnju tradiciju, ne zanemarujući kulturnu povijest našega grada, odlučili smo da na ovaj svečani dan otkupimo veliki dug iz davne 1916. godine. Tada je, naime, Grad naručio od hrvatskoga slikara Bele Csikosa Sessije predložak-skicu za svečani zastor Hrvatskoga narodnog kazališta. Zastor nikada nije izveden - do danas, kada ga predstavljamo zahvaljujući dobroti i donaciji Tvornice duhana iz Rovinja.

U ovom svečanom trenutku, kada smo ispunjeni slavljeničkim žarom i ponosom, naši pogledi, misli i srca okrenuti su okupiranoj Baranji, Vukovaru i Slavoniji, i drugim hrvatskim prostorima. Ovaj veliki današnji događaj učvršćuje našu vjeru i nadu da će Lijepa naša uskoro biti oslobođena i obnovljena u svoj svojoj ljepoti, na isti način, zajedništvom, slogom i ljubavi, kako je obnovljeno i naše Hrvatsko narodno kazalište. Želim vam iskrenu dobrodošlicu i topla i otvorena srca zahvaljujem što ste s nama u obnovljenom našem Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku.



Skica Bele Csikosa Sessije za zastor Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, 1916.

SVEČANI PROGRAM OTVARANJA ZGRADE HNK U OSIJEKU

SLAVONSKI PREPOROD

Glazbeno - scenska slika

Izbor i obrada tekstova Stanislav MARIJANOVIĆ

Dirigent Zoran JURANIĆ

Redatelj Krunoslav CIGOJ

Scenograf Aleksandar AUGUSTINČIĆ

Kostimograf Željko NOSIĆ

Koreograf Antun MARINIĆ

HIMNA

Zbor i orkestar

PROSLOV

Matija Antun Reljković Velimir ČOKLJAT

Antun Kanižlić Davor PANIĆ

Matija Petar Katančić Milenko OGNJENOVIĆ

Josip Kozarac Augustin HALAS

Dionik Proslova Đorđe BOSANAC

Sloboda Mira KATIĆ

Čežnja Anita SCHMIDT

Ljubav Ana STANOJEVIĆ

Zoran Juranić: INTER ARMA NARRANT MUSAE

(Simfonijsko-koreografski torzo)

Bruna REIĆ Albina RAHMATULJINA Lev ŠAPOŠNJKOV

DOMOVINI I LJUBAVI

Vatroslav Lisinski: PORIN (Zbor Hrvatica)
Ženski zbor i orkestar

Ivan pl. Zajc: MISLAV (Kvartet iz II. čina)
Velimir ZGRABLIĆ Slobodan CVETIČANIN Saša ČANA Damir FATOVIĆ

Vatroslav Lisinski: LJUBAV I ZLOBA (Zbor seljaka)
Mješoviti zbor i orkestar

Ivan pl. Zajc: DOMOVINI I LJUBAVI
Krunoslav CIGOJ i orkestar

Ivan pl. Zajc: NIKOLA ŠUBIĆ ZRINJSKI (Duet Eve i Zrinjskog)
Sanja UROIĆ Vlaho LJUTIĆ i orkestar

Jakov Gotovac: DUBRAVKA (Himna Slobodi)
Mješoviti zbor i orkestar

Sudjeluju solisti Baleta HNK Split i HPD »Lipa« Osijek

Koncertni majstor Josip KOLOMPAR
Zborovođa Mladen TUTAVAC
Korepetitori
Zlatko KNEZOVIĆ Igor VALERI
Inspicijenti
Eduard SRČNIK Brana STANIŠIĆ
Šaptači
Irena BUDAK Josipa CEBIĆ

Tehničko vodstvo Željka BANDIĆ
Slikar izvođač Đuro MLINAREC
Šef maske Josip SABO
Majstor rasvjete Antun BENČINA
Majstor pozornice Mirko ČOSIĆ
Tonmajstor Damir PETLIĆ

Kostimi izrađeni u krojačkoj radionici HNK pod vodstvom Mandice LERINC
Posudeni kostimi vlasništvo su HNK Zagreb i HNK »Ivana pl. Zajca« Rijeka

SVEČANA IZVEDBA
27. prosinca 1994.

SLAVONSKI PREPOROD

Glazbeno-scenska slika

PROSLOV

Izbor i obrada tekstova
STANISLAV MARIJANOVIĆ

I.

SLAVONIJO, ZEMLJO PLEMENITA

Prikazaoci

Čežnja, Dionik Proslova, Matija Antun Reljković, Sloboda, Antun Kanižlić,
Ljubav, Josip Kozarac i Matija Petar Katančić¹

ČEŽNJA:

Ako ćeš, putniče, žeđu ugasiti,
pij iz ovog zdenca i sebe nasiti.²

DIONIK PROSLOVA:

... Jednako kao što se oko nalazi na počasnom mistu, isto se i čovik najviše naslađuje onim što očima gleda. Zamišljamo si cili taj obzor pri kazalištem u kojem

¹ Središnje osobe, slavonski pjesnici i pisci, na skici Csikos-Sessije za kazališni zastor opredijelili su izbor tekstova i alegorijske likove koji ih s njihovim autorima kazuju.

² Iz Reljkovićeve *Satira*.

čovik vidi nebo, zvizde, more, zemlju, brda i rike, za kojega je sve to stvoreno, jer čovik ništa ne prima draže, ni okusom, ni dodiro, ni mirisom, nego ono što prima očima /.../ I kao što vid čoviku najviše vridi, tako se š njime najviše i uživa; koliko je netko odličniji, toliko više i različitiije stvari želi. Svakojako, naša duša, koja uživa priko oćutila, ima stanovitu moć, koja je uprav nezasitna, da uvik sve više želi u ćemu bi mogla uživati, a to uprav postiže vidom, tako da su joj i gledalištna predstavljena od prike potrebe.³

RELJKOVIĆ:

Mloge stvari kazuješ, Slavonće,
međer si se poboljšao, momće,
i mloge si stvari uredio,
odkada si sa mnom besidio.
Zatim fala i tvojoj gospodi,
kojagod te pravim putem vodi,
koji su to dobro pridvidili
pak su tebi i zapovidili,
da ti radiš sve za tvoju hasnu,
ako želiš imat kuću ćasnu.⁴

DIONIK PROSLOVA:

Staro bija ovdi misto,
kola mlogog viđa isto,
ukazuju zidine.
Ćesto Vile tu igraše,
gdi Pan u rog pribiraše,
zid je zlamen istine.

Sad se kupe gizde Vile,
eno kule gdi se bile,
k ladnom vidiš siveru.
Ondi Nestor naš pribiva,
slave ondi Bogu piva,
gdi se Nimfe sabiru.

Ali nije kola bilo
takvog nigda, moja Vilo,
kakvo danas biti ima.
Apolo je odredio
kolo, vrtle uredio,
na raskoš je gostima.

³ Matija Petar Katanćić: *Kazališne predstave prozване su po gledanju* (ikavizirani prijevod latinskog teksta iz *Knjižice o ilirskom pjesništvu izvedene po zakonima estetike*).

⁴ Matija Antun Reljković: *Satir fali Slavonca*.

Gosti mnogi su pozvani,
u kićenje s' nutra, s' vani,
bile dvore Nestora.
Tu veselje danas bude,
tu popivke odasvude,
slaviti se dan mora.⁵

SLOBODA:

Putuj u grad bili...
Dvor stoji u njemu od mramornog zida,
kao da kralj svemu gradu zapovida.
Na obedvi strane tri jesu prilipa,
ruke mudroznane dilo čudno, kipa.
Z desne stoji diva u kipu visoka,
lica kano živa i viteška oka.
Mnio bi tko, da je ona vitez pravi:
zlatna joj se sjaje kaciga na glavi,
oklop ju odiva.
Kripost njoj jest ime, snagom će sve probit,
svako dignut brime i silu pridobit.
Štit i koplje ima: štit, da rod zaštiti;
koplje, da se svima zlobnim rodu priti,
i s oružjem svojim rodna straži mesta.
Pod njom Crna zгода ili s crnim krili
Udes, našeg roda neprijatelj, cvili,
jer se zgodit ne će, da njezina sila
bi se na rod veće ikad dignut smila.

S live strane siva od prošastih vika
roku slavna diva, po imenu Dika.
Čudo je od gizde: i krunu i svite
biserne joj zvizde iskreći se kite.
Uz nju stoji Vrime, side starac brade,
ali sa svim time snage jošter mlade:
Kod njeg vrimeniti okrug od nebesa
daje oku štiti različna čudesa.

Pod nogam je Dike Nenavidost ljuta.
U sridi jest vila bilija od sniga.
Cvitnicom naziva nju svatko u gradu,
tako drži živo ruke, noge, oči,
reći ćeš, na livo k Dici da sad skoči.
Znam, da jedan reče: "Pošla bi ozgora,
neg ju pustit ne će dragost lipa dvora."
Drugi reče: "Ko da hoće progovorit!
Eto, slušaj, sada usta će otvorit."⁶

⁵ Matija Petar Katančić: *Poskočnica Pana i Talije na Crnom brdu* (ulomak).

⁶ Iz Kanižlićeve *Svete Rožalije*; Rožalija govori knjizi - *Putuj u grad bili*.

RELJKOVIĆ:

Slavonijo, zemljo plemenita,
vele ti si lipo uzorita,
nakićena zelenim gorama,
obaljama četirim vodama.
Na priliku zemaljskoga raja
rike teku sa četiri kraja:
od istoka Dunaj voda pliva,
od zapada studena Ilova,
od ponoći Drava voda miče,
kod Aljmaša u Dunaj utiče,
a od podne Sava voda teče
i u Dunaj o Biograd češe.
A ti ležiš posrid ovi voda
kano jedna zelena livada.
Po tebi se bijele gradovi
kao na vodi sivi labudovi:
Brod, Gradiško, Osik i Varadin, -
što je pram njih jal Niš jali Vidin!
Još varoše brojiš plemenite,
koji tebe sa svih strana kite:
Požega je i Virovitica,
Cernik, Pakrac i još Pleternica,
i Valpovo, Kaptol, Kutijeva,
od starine abacija ova,
i Našice i jošter Velika,
Brod i Kobaš i Novogradiška;
pak je Ilok, Osik i Vukovar,
i Vinkovci, Šarengard, Djakovar,
Ruma, Irig, Zemun, Mitrovica
i Slankamen dol nižje Karlovca.
/.../
Bog je tebe lipo namirio
I svakakvim plodom nadilio.,
I dao ti svakakvog imanja
kako onoj zemlji obećanja.⁷

KANIŽLIĆ:

Naša zemlja zove se ilirička, ilirijanska, nazvana također Dalmacijom u staro vreme od Rimljana, koji najprije pravu Dalmaciju, poslije pak hrvatske i slovinske države osvojivši, svu ovu zemlju imenom Dalmacije nazvaše, premda Dalmacija bijaše dio ilirijanske zemlje. Zove se također zemlja naša Slavonija, Slovinja, i naš jezik ilirički, slovinski, slavonski, a čeljade muško Ilirijanac, Slovinac, Slavonac, žensko pak Slovinka, Slovinkinja, Slavonka - imenom od "slave" uzetim, jerbo stari

⁷ Matija Antun Reljković: *Satir kazuje lipotu ležaja Slavonije.*

naši, ili Slavonci ili Ilirijanci nazvani, u prva vrmena slavom junačstva druge narode nadvrgoše i nadjačiše /.../

Budući ja počeo od jezika iliričkoga govoriti, ako bi i hotio, mučati ne mogu, da nikoji jezik naš zovu jezik r a c k i. Prišiše nam po rugu vlašku ovu peraču, kojom valjalo bi takva usta otrti, da se po koji način oprati mogadijahu sa svim Dunavom, po komu se dovezoše idući s trubohom za našim kruhom /.../

Ne donesoše oni u svojih oprtačah slavonski slavni jezik, nego ga ovdí najdoše, budući da su i pod vladanjem čalme ne samo krstjani u Slavoniji slavonski govorili, nego i ista turska čeljad, od koje ostade oni nesrićni običaj psovati i pogrđivati nepošteno otca, majku, viru, dušu, grob, dasku, jezik naš, da tako rečem, turčeći. Nejmaju dakle uzroka, da bi nas - R a c e, i jezik naš r a c k i mogli zvati.

Ovi dakle poluvirci iliti krivovirci zovu nas Š o k c e i viru našu krstjansku katoličansku zovu viru š o k a č k u. Nikoji bo su od njih običajni reći: "Volim se poturčiti nego pošokčiti!", to jest viru katoličansku rimsku primiti. Nuto lude i bisne divjačadi: lude, ako nas Šokce i naš jezik zovu šokački - bisne i pomamne, ako viru našu zovu viru šokačku!⁸

RELJKOVIĆ:

Jabukam se zato lome grane,
jere vočke daju izabrane.
Tako i teb', Slavonijo moja,
ukide se sva lipota tvoja,
jer dušmanin gledat ne mogaše
plodne zemlje, plemenite paše;
Srim bo njima trn u oku biše,
zato njega i nenavidiše,
ter sad ovaj, sad onaj navali,
dok ga cilo k zemlji ne obali.
Što Atila ne srušiv ostavi
i vilaet posli njeg opravi,
to Soliman, došav iznenada
Srim grad sruši i zemlju savlada.
Tada plodne zemlje potužiše,
jer je Turci štočim naružiše,
lipe loze vinjage postaše,
i od crkvi džamije nastaaše.
Još nevirnik zemljom upravljaše,
il, da rekнем bolje, rasipaše.⁹

LJUBAV:

Getski te ratobornik navalom snažnom
istrže, o sine, iz majčina krila,

⁸ Iz *Pridgovora Kanižličeva knjizi Primogući i srdce nadvladajući uzroci.*

⁹ Matija Antun Reljković: *Satir - Porušenje Slavonije kroz česte rate i bojeve.*

misto mladičkog prama sad tučani šljem
 na glavu moraš staviti, i njegova sila
 nagna te da misto toga navučješ oklop.
 A ostruge na nožice nježne
 i dugo koplje u ručice krhke,
 luk i strile i telećak na leđašca,
 nenavikle mišice na toliki teret.
 S tobovcem groznim ratnik se približava.
 Jao meni! Što rodih? I devet miseci
 zašto ga njegovah u utrobi svojoj?
 Mišljah da ćeš sve do starosti svoje
 bit mi pomoć i radost, o dite moje,
 u roditeljskoj sreći do zadnjega časa.
 Al'mi te jadnoj majci otimlju sa grudi
 i guraju te u smrt, kad te s ognjišta gone.
 Ah, proklet bio onaj tko je prvi od ljudi
 mačeve, strile naoštrio i nesmiljeno
 na braću navalio, tog Božja kazna
 nek stigne, plamena munja da ga satre
 i neka se neprestano u vrtlogu Stiksa
 i Tantalovim u mukama se muči.
 Smrt i propast njemu, propo u pakao crni,
 taj sviju majki i dice prokleti zatornik!¹⁰

KOZARAC:

Slavonska šuma! Stabarje! Tu su kršni vojnici krajiški. Iz cijele im prikaze čitaš,
 da su neka tajna svemožna, prejaka bića...

RELJKOVIĆ:

Čardačine!

KANIŽLIĆ:

Mramornici!

KATANČIĆ:

Nebesnici!

KOZARAC (*nastavno*):

Kako koketno stoje te znatiželjno i nemirno uvis poziru, rekao bi, da su izabrane ljepotice onih oholih ukočenih vojnika...

¹⁰ Matija Petar Katančić: *Majka oplakuje zavojačenog sina* (ikavizirani prijevod latinske pjesme).

Slavonac ljubi tu svoju hrastovu šumu nadasve; on se s tom šumom razgovara kao sa svojom materom... sve ti veli: život, život! Oh, al je lijep i sladak taj život!.../ A gle! o čemu on ovisi: nezatno olovno zrno i kap krvi!... I dok se ovdje uz pjesmu novi šumski podmladač sadi... tamo dalje opet udara sjekira o hrastovu žilu, rušeći za sat ono, što je dvije stotine godina raslo! I tako se u istom času - ovdje život rađa, a tamo smrt! Mene se nije groblje tako kosnulo, kao takova šumska sječina s porušenim i osakaćenim stablima, pod kojima sam ja još pred mjesec dana hodao... A sada! Iverje, granje, trupci, klade, panjevi - sve jedno preko drugoga kao izmrcvareno tijelo!

... Zato, kad god prođem drevnom hrastovom šumom, svaki put mi oživi tisuću čuvstava i misli što li se je svašta dogodilo u njoj za tih dvjesta godina!... Nema stabla koje ne bi znalo jednu tajnu na vidjelo iznijeti; nema ljudske strasti koja se u tom sumračju nije iskalila... Kad god prođem tom šumom, i na moju dušu pada onaj čarobni i tajni mir koji ipak govori u sto jezika, i priča mi tisuću strahota i ljepota, da srce prestaje u mene kucati, a u duši osjećam da sam za korak bliži onomu velikomu biću komu uzalud ljudski duh čezne u trag ući...¹¹

KATANČIĆ:

Otkada Turčin bradati Panoniju slavnu
proždrljivu plamenju pridade,
ne čuješ trublje više ni ljupke pisme,
nema tu više aonskih kola.

Država slavna Jaza počiva
sva stlačena bisima skitskim
i od duboke klice okrutna vrimena
tužna boluje na zemlji našoj.

Kamo cimorača Mitrovice rimske,
koju stari mnogim obasuše hvalama?
Kamo Osik drevni, naselje ljupko
svitu, ljupko Kviritima?

S Muzama ode i slava, dakako,
pisnike i domovinu uništi Skit;
nit će se zemlji, viruj, hvala ona vratiti,
niti se vraća Minerva dobra.

O, služiti ti Nebesnici, grade najbolji,
i oni što ih veseli svirati na lutnji;
potomaka neće nestati što vraćaju
pobožne pisnike na oranice Save.

¹¹ Iz novela Josipa Kozarca *Slavonska šuma*.

Gdi rika Drava iz Alpa noričkih ističe
sladeći usive domovine,
gdi Sava tokom blagim
polja Inicernije natapa,

sela će ista božanska nadvisiti Četa,
misto ovo, ovaj gaj (to proričem)
nastanit će družice Minerve;
liru će tračku potomci steći.

Vratit će se slava Osiku starom,
vratit će se cimorača Srimu čuvenom,
državu će steći glasoviti Jazi,
dok Bozi Panoniju štite.¹²

SLOBODA:

Sini, zoro, sini, kad me biži sanak,
ti mi mrak izmini vodeć bili danak.
Tako ti sunašca i danka, o zoro,
nemoj mi srdašca kinit, sini skoro!
Jeda te san tavní, da na ruža spava,
on moj zlotvor glavni, jošter zadržava?
Tako ti sunašca i danka, o zoro,
nemoj mi srdašca kinit, sini skoro!
Jeda se odivaš i kitiš za gorom
ili se umivaš rumenime morom?
Što mi se umivaš? Lipa si i čista.
Što mi ne prosivaš, o lipoto ista?
Tako ti sunašca i danka, o zoro,
nemoj mi srdašca kinit, sini skoro!
Ah, ustani gori i za svitlost tanku
jutrna otvori vratca malom danku.
Tako ti sunašca, otvori, o zoro,
nemoj mi srdašca kinit, sini skoro!
Sini; zvizda, koja tebe navistiva,
Danica te tvoja sivajuć poziva.

ČEŽNJA:

Tako ti sunašca i Danice, zoro,
nemoj mi srdašca kinit, sini skoro!
Jeda ružičnoga kitiš iza dola
još rumenka tvoga konjica i kola?
Jeda željna ići na njegov uzdu vrže?
O kada ćeš stići? Kao da čuh, hrže.

¹² Matija Petar Katančić: *Čestitka - Onomasticon* (ikavizirani prijevod latinske prigodnice).

Hoće li mi skoro noć žalostna minut?
Uzdisana zoro, kad ćeš mi prosinut?
Tako ti sunašca i danka, o zoro,
nemoj mi srdašca kinit, sini skoro!
Ali više puta većma je moguća
rič oštra i ljuta neg molitva vruća.
San u doba gluho, kad po noći prode,
kao da je čuo proklinjanje, dođe.
Il mu zora reče, da se k meni digne
i brzo poteče, dok i ona stigne,
jer kad se umorih uzdišući tako,
oči mi zatvori, ali ne znam kako.¹³

ČEŽNJA (nastavno):

Ovamo pojdite, sestrice prilipe!
U kolo dojdite, uzorite kipe
ukažite lipe i noge na tanac
pripravite, u hipe za igrat na konac.¹⁴

II.

SLAVONIJO, TUŽNA MATI¹⁵

Odpivaju Satiru:
Slavonac, Dika i Kripost

SLAVONAC:

Slavonijo majko
u suknjama širokim
od Save Drave Dunava
do Ilove
ruku raširenih
ko krila

¹³ Antun Kanižlić: *Rožalija zaziva zoru*.

¹⁴ Iz Katančičeve *Poskočnice Pana i Talije*.

¹⁵ Ulomci iz poeme Slavka Mikolčevića: *Slavonijo, tužna mati*, Zadar 1992.

Slavonijo
Šokice-snašo seko

što su ti učinili
što ti čine
iz tmine davnine
na Balkanu preostali
Avari Tatari
barbari
iz starih priča
rutavci Pasòglavci.

DIKA:

Harače ruše
čupavim šapama
krvavih čaporaka
trgaju dukate
s tvojih prsiju
s tvoga vrata
velike i male
jednako sjajne
dukat Osijek
dukat Vinkovci
dukate Nuštar Lovas Dalj
i dalje
strgnuli najsjajniji
Vukovar
Trgaju a ne znaju
da dukati
na tuđim prsima
na tuđem vratu
u tuđeg džepa mraku
ne sjaju
rdaju.

KRIPOST:

Nisu sve lade potònule
nà Dunavu u Vukováru
još plove
nisu sva zvona
s tornjeva pala
još zvone
nisu sve tambure
tvojih bečara baja
razbijene izgorjele
po kućarima
još ih ima

nisu svi pijetlovi žorozovi,
poklani požderani
čuješ li
s topovima u zboru
pjevaju u zoru
bit će dānā

DIKA:

Tisućtristo godina
živi ovdje naša nacija
i Kroacija
lanac generacija
neprekinut
biti ili ne biti
Preporod
sada je prvi put.

KRIPOST:

Ovo je vrijeme
bez primjera
hrvatskog jada
ali i nada
Preporod sada
ili nikada.

SLAVONAC:

Nek svaki čovjek
i stablo
i kamen vrisne:
Nećete nas izbrisati
sa karte zemljopisne.

Ljubomir Stanojević

JUBILEJ NACIONALNE EPOPEJE

87 godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*

Jubileji zacijelo izazivaju prisjećanja *toli srcu draga*, kada i najkritičnije pero može (i mora) ustvrditi kako su davne zasade i te kako urodile plodom. Riječ je o osječkom Hrvatskome narodnom kazalištu koje je 7. prosinca obilježilo rođendan i uplovalo u svojoj 88. redovitu kazališnu sezonu.

Otvaranje druge hrvatske pozornice nije bio običan događaj. Ono je zapravo bilo proslava pobjede naše kulture nad tuđinskom, protjerivanje stoljetnog tutora iz otuđenoga hrvatskoga grada. To je bio preporod domaćega ognjišta na kojem se tuđin šepurio kao u svojoj kući. Naravno, takav je čin trebalo dostojno obilježiti.

Tako je pisao u svojoj knjizi o Hrvatskom kazalištu u Osijeku teatralog Dragan Mucić, zasad (uz dr. Kamila Firingera i Ivana Floda) najsustavniji pratitelj povijesnih događaja osječke pozornice. I njegova se imena (umro 1992), svakako treba prisjetiti.

Premda je ideja o potrebitosti osnutka i postojanja hrvatskoga kazališta u Osijeku na neki način začeta već 1904. godine, kada je u gradskom kazalištu gostovala družina Rosée-Navratila i prikazbom protuslavenske operete *Rastelbinder* izazvala prosvjede i demonstracije osječkih studenata, prava, povijesna godina Hrvatskoga narodnog kazališta zacijelo je 1907. Niz dinamičnih akcija, uz sudjelovanje desetaka nadasve zaslužnih pojedinaca (Radoslav Bačić, dr. Vasa Muačević, dr. Saša Isaković, dr. Nikola Andrić, dr. Rikard Kraus - spomenimo samo neke), rezultiralo je okupljanjem prvih glumaca osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu (16. rujna 1907), gostovanjem u Varaždinu sa 19 predstava (3-31. listopada 1907), potom u Karlovcu sa 23 predstave (3. studenoga - 3. prosinca 1907). Poznat je i razlog zašto Hrvatsko narodno kazalište, odmah nakon svoga konstituiranja, nije moglo nastupiti u Osijeku: shodno dotadašnjoj praksi iznajmljivanja kasinskih prostorija i kazališne dvorane tu je, na jednom od svojih redovitih gostovanja, nastupio ansambl Srpskoga narodnog pozorišta iz Novog Sada. Po navodima D. Mucića ono je, imajući ugovor s vlasnikom zgrade i dvorane, *skratilo svoje gostovanje gotovo za cijeli*

* Pretiskano iz prigodne publikacije *Svečano otvaranje obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1866-1907-1994*. 27. prosinca 1994. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek 1994.

mjesec dana, da bi konačno ustupilo mjesto našem novom nacionalnom narodnom teatru.

Rodoljubi i građanstvo svakodnevno su pratili sve vijesti iz Varaždina i Karlovca o uspjehu svojih glumaca, radovali se i nestrpljivo čekali trenutak kada će ih moći vidjeti i pozdraviti tamo gdje je stoljećima odjekivala jedino latinska i njemačka riječ s pozornice, ističe Dragan Mucić. Povratak glumaca i otvaranje kazališta u matičnom gradu pripremalo se i iščekivalo kao najveći povijesni događaj u Osijeku.

Kako saznajemo, sprema se našim gostima liep doček na kolodvoru sa strane građanstva, pisala je osječka "Narodna obrana" 4. prosinca 1907. godine. I nastavila: Mi naše goste, a hrvatske glumce-propagatore velike narodne stvari u našem Osieku, najsrdačnije pozdravljamo...

Prva grupa glumaca stigla je u Osijek 4. prosinca 1907. i na gradskom kolodvoru priređen joj je doista srdačan doček oduševljenih građana. Potpredsjednik Kazališnog odbora dr. Franjo Gottschalk pozdravio ih je svečanim govorom, a glazbeno društvo "Kuhač" jednom pjesmom. Od kolodvora glumci su do hotela "Central" krenuli tramvajem (dakako, riječ je o tzv. konjskom tramvaju), koji je pjevajući i veseleći se pratila velika skupina građana. Došavši na današnji Trg Ante Starčevića, pred hotel "Central", otpjevana je himna i razvijen hrvatski barjak. Dva sata poslije glumaca stigao je i ravnatelj Kazališta dr. Nikola Andrić, pozdravljen posebnim ovacijama nazočnih. Osječka "Narodna obrana" zdušno je pratila sva zbivanja oko nastanka i utemeljenja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, održavajući svojim napisima uzavrelu atmosferu uoči otvaranja (a i kasnije) osječkoga glumišta. Tako je 7. prosinca 1907. na naslovnoj stranici tiskan članak pod naslovom *Svečani dan:*

Mutan i kišovit osvanuo je današnji dan, ali je našem srcu miliji nego stotine najljepših proljetnih dana, jer dočekasmo ono što je svaki Hrvat tako željno očekivao i oko čega se toliko truda uložilo: otvorenje našega stalnoga hrvatskoga kazališta. Večeras će po prvi put u skromnim prostorijama našega osječkoga pozorišta odjeknuti hrvatski zvuci, a iz grla družbe, koju su požrtvovni osječki Hrvati pribrali, ne žaleći napora ni troška, ne štedeći svojih sila ni vremena, samo da što sjajnije bude.

Nema sumnje da će mnogom starijem Hrvatu nastavlja "Narodna obrana" - večeras, kad ugleda po prvi puta našu osječku, hrvatsku pozorištnu družbu, od milja srce zaigrati. Mnogi i mnogi kojima je bezobzimo vrieme pobielilo glavu, spomenut će se s bolju na mlade svoje dane... pa će se sjetiti kroz otuđenoga Osieka svoje mladosti, a spomenut će se i svojih tadašnjih plahih želja, e da se i na našoj domaćoj osječkoj pozornici trajno nastani hrvatska rieč. I bit će mu drago, da vidi želje mladosti svoje ostvarene, te će blagosivati čas, u kojem je suđeno, da vidi osječku pozornicu pohvaćenu. Tima starcima pridružiti će se i ostali osječki Hrvati u iskrenoj i dubokoj zahvalnosti svima pregaocima, koji omogućiše, te je današnjim danom Osiek zadobio svoju stalnu hrvatsku pozorištnu družbu.

Članak u "Narodnoj obrani" uznositi je ali i smjerokazan. I mi bismo danas mogli, kao i taj davni uvodnik, ustvrditi da je glavni zadatak Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, i u budućnosti - pomoću umjetnosti jačati hrvatsku misao u Osieku, zagrijavati za nju otuđena i obamrla srca, dizati ugled našem narodu i njegovu kulturnom nastojanju. Prva izvedena predstava stalnoga osječkog ansambla Hrvatskoga narodnog kazališta bila je *Svečana predstava u slavu otvorenja novoga Hrvatskoga narodnoga kazališta osječkoga*, a sastojala se od uvertire Gundulićevoj *Du-*

bravki Ivana pl. Zajca, dramatske ilustracije Bukovčeva kazališnog zastora (u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu) pod nazivom Slava preporoditeljima i, na kraju, prvoga čina Smetanine Prodane nevjeste. Osiek je juče i prekjuče progovorio svemu građanstvu svome, svoj Hrvatskoj, a preko usta vriednih članova-umjetnika hrvatskog kazališta - pisala je "Narodna obrana" ... Progovorio je prvi put s toliko zanosa i topline, da je oduševio sve...

Taj kontinuitet Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku zadržalo je do danas!

NACRT ZA POVIJEST KAZALIŠTA U OSIJEKU

Na temelju dosadašnjih, djelomičnih spoznaja o vremenskom postojanju, umjetničkoj, žanrovskoj raznovrsnosti i jeziku pojedinih uprizorenja, kazališni život u Osijeku sustavnije se razvija tek u 18. stoljeću. Ipak, teško je povjerovati da do toga vremena nije bilo povremenih, prigodnih predstava, vezanih sadržajno za religiozne ili drugovrsne običaje svih onih naroda koji su se od rimskog doba i izgradnje vojne utvrde Murse u svojim osvajačkim pohodima izmjenjivali na ovom području. Ovu pretpostavku trebalo bi tek utvrditi, kao što bi se moralo dosad dosegnute spoznaje upotpuniti s teatrološkim razmatranjima, tim više što austrijski i mađarski arhivi, kao i oni u Hrvatskoj, mogu osim pozitivno administrativnih podataka oblikovati i sliku o ovom gradu kao srednjoeuropskom kulturnom i kazališnom središtu. Istina, Osijek je svoj procvat doživio u godinama kad i sva veća mjesta austrijskog carstva, odnosno Austro-Ugarske Monarhije, ne zanemarišu pritom svoju umjetničku posebnost i svoje povijesne odrednice. Na istraživanju tih zasada učinila je značajne korake već nekolicina starijih povjesnika književnosti i kazališta - Tomo Matić, Josip Bösendorfer, a u novije doba - Kamilo Firingner, Dragan Mucić, Stanislav Marijanović, Gordana Gojković, Vlado Obad, te su njihove rasprave i studije ne samo argumentirano i bjelodano pokazale i osvjetlile društvene i kulturne okolnosti u kojima su započele dačke predstave na latinskom, kao i one na njemačkom, već su pridonijele detaljnijem razumijevanju značenja i važnosti osnutka Hrvatskoga narodnog kazališta. Do polovice prošlog stoljeća (1861) u Osijeku gostuju brojne njemačke putujuće družine i izvode većinom komedije bez naglašenijih umjetničkih vrijednosti, a cilj im je bio neobvezatna zabava i materijalni probitak glumaca. Ipak i takve, one su donijele Osijeku daleki bljesak europskih zbivanja - pretežno austrijskih pokrajinskih kazališta, poput Theater an der Wien, Theater in der Leopoldstadt, Theater in der Josefstadt - pripremajući, i na svojevrsan način rasprostranjajući potrebu za vlastitom, stalnom scenom.

U kasnijim godinama ovoga stoljeća, kada se kao i u drugim hrvatskim gradovima - Zagreb, Varaždin, a donekle i Karlovac - i u Osijeku ustaljuju njemačke predstave, gostuje dramski ansambl zagrebačkoga Stankovićevega kazališta i novo-

sadsko Srpsko narodno pozorište, pa se istodobno postupno razvija spoznaja o nacionalnim dramskim i glazbenim djelima, što pridonosi drugačijem, dotad nedovoljno glasno izrečenom odnosu prema nacionalnim umjetničkim i stvaralačkim mogućnostima. U ovom povijesnom, jezičnom, a vjerojatno ili barem djelomičnom estetskom paralelizmu, kakav se razvija i teče odvojenim tijekom između predstava igranih na njemačkom, odnosno na hrvatskom i srpskom, postoji još jedna, ne manje važna sastavnica osječkoga kazališnog života, koja je svakako pridonijela bogaćenju njegove kulturne prošlosti. Riječ je o predstavama zatvorenoga tipa, igranim na latinskom jeziku u isusovačkoj gimnaziji u Tvrdi. Te povremene đačke predstave, izvođene u pokladne dane, imale su svoju kulturološku svrhu i namjenu, a važno je istaći da su osim svoga temeljnog jezika - latinskog - povremeno u svoja uprizorenja uključivale i hrvatski.

Njemačke putujuće družine nastupale su u prostoru središnje vojarnje u Tvrdi, a kada je 1866. dovršena kazališna zgrada u Gornjem gradu, sele se u novi, umjetnički mnogo više odgovarajući prostor. Pored ovoga službenoga kazališnog i pozoriškog mjesta, predstave su se davale katkad i u dvorcu grofova Pejačevića u Retfali. Poznato je da je prva osječka predstava - *Alexandar pl. Bilderbeck Alanu ili pobjedonosna svečanost Aleksandra Velikog, 1808* - upriličena upravo na tom mjestu u povodu imendana jednog člana ove plemenitaške obitelji.

I u trećem dijelu osječke urbane cjeline, u Donjem gradu, gostovali su putujući glumci - družina Petra Ćirića, a davale su se i neke amaterske predstave, u različitim kavanama i svratištima, na pozornicama podignutim u tu svrhu.

O sustavnom i umjetnički promišljenom kazališnom životu, koji proistječe iz svekolikih stvaralačkih napora osječke sredine, može se govoriti tek poslije osnutka Hrvatskoga narodnog kazališta 1907. U proljeće te godine stvoreno je Društvo za osnutak stalnoga hrvatskog kazališta, na čelu s Radoslavom Bačićem, poštovanim knjižarom i ljubiteljem umjetnosti, kojeg su svesrdno podržali istaknuti gradski političari - Ante Pinterović, Dragutin Neumann, Vladimir Kovačević, kao i Saša Isaković, Ivan Kraus, Dragutin Šaj, Hugo Kohn, Makso Kaiser te Milorad Žanić. I osim toga što su ideja utemeljenja i program Društva oduševljeno prihvaćeni, morala se utvrditi i oživotvoriti njegova organizacijska i materijalna strana. Uskoro u Osijek zastalno dolazi Nikola Andrić, dotad zaposlen u zagrebačkom kazalištu, te predano pristupa teškoj i odgovornoj zadaći da od lokalnih amatera, ponekog putujućeg glumca, kao i onih koje je pridobio u Pragu i u drugim europskim središtima, zahvaljujući svojim razgranatim poznanstvima i uvažavanju, oblikuje ansambl budućeg kazališta.

Kako su se u Osijeku uobičajila gostovanja Srpskoga narodnog pozorišta iz Novog Sada, ne bi li se tako postigla umjetnička protuteža njemačkim predstavama, to se dogodilo da su Novosađani višemjesečno zaposjeli kazališnu zgradu, upravo u vrijeme kada su dozreli svi uvjeti za početak rada Hrvatskoga narodnog kazališta.

Veza između Osijeka i Varaždina, uspostavljena prethodnih godina, kada se intenzivno razmišljalo o stvaranju zajedničkoga hrvatskog ansambla, neke vrste pokrajinskog kazališta, sada izbija u prvi plan, te su osječki glumci pozvani u ovaj prijateljski im naklonjen grad u kojem mogu nastupati sve dok se njihova matična kuća ne riješi prije potpisanih obveza. U Varaždinu se uvježbavaju brojne predstave u kostimima koji su poklon zagrebačkog kazališta, a repertoar je, kako dramski tako

i glazbeni, usmjeren hrvatskoj riznici - Vojnović, Zajc, Albini, kao i drugim slaven-skim narodima - Smetana, Parma, ali i značajnim, često klasičnim djelima, rijetko viđenim u izvornom obliku u pokrajini - Euripid, Shakespeare, Dostojevski, Ibsen. Na čelu je prvi intendant osječkog kazališta Nikola Andrić, a redatelji su M. D. Dinić i Franjo Lier, dok je kapelnik Vojtjeh Anton Horak. U sastavu ansambla zatječu se umjetnici koji će sljedećih godina, a neki i desetljeća, pridonositi osječkoj umjetničkoj prepoznatljivosti u sklopu hrvatskoga glumišta - Aleksandar Gavrilović, Josip Pavić, Mihajlo Milovanović, Lepasava Jovanović, Tošo Stojković.

Poslije boravka u Varaždinu, a zatim u Karlovcu, osječki ansambl se tek krajem 1907. godine vraća u svoj grad i proslavlja službeni početak djelovanja Hrvatskoga narodnog kazališta. Svečanost je održana u prepunom gledalištu, iskićenom cvijećem i bogatim uresom, 7. prosinca 1907. Sastavljena kao prigodnica od više dijelova - uvertire Gundulićevoj *Dubravki*, dramske ilustracije Bukovčeva zastora iz pera Milana Ogrizovića *Slava preporoditeljima*, dopisane za tu prigodu, te prvog čina opere Bedřicha Smetane *Prodana nevjesta*. Ova predstava umjetnički je pokazala domete svekolikog ansambla, ali i pravac kojem će, u idejnom smislu, težiti novouspostavljeno kazalište.

U sljedećih nekoliko godina ubrzano se gradio repertoar kao dokaz da se u Osijeku može održati hrvatsko kazalište, koje je u stanju pružiti raznolike i mnogobrojne predstave, glumački dotjerane i likovno opremljene.

Sredinom prve sezone 1907/1908, upravu kazališta preuzeo je Žarko Savić, donijevši iz Berlina, tadašnje operetne Meke, neposredna iskustva, pa u tom duhu naglašava vođenje glazbene grane. Mjesto dramaturga povjereno je Srdanu Tuciću, koji po vokaciji svoga temeljnog stvaralačkog opredjeljenja polaže na kakvoću, jezičnu i izvedbenu, dramskih uprizorenja, a postavljaju ih Alfred Grünhut, Mihajlo Milovanović i Aleksandar Gavrilović. Tijekom četvrte sezone 1910/1911. u kazalište dolazi Nikola Faller, i od tada se opereta potpuno udomaćuje u ovoj sredini, te tako Osijek postaje jednim od tri hrvatska središta - osim Zagreba, a tridesetih i Splita, u kojem se sustavno njeguje ova vrsta scenske umjetnosti. Poslije Fallera na čelu kazališta izmjenjuju se Mihajlo Marković i Leon Dragutinović. Potonji uspijeva podići na zavidnu razinu dramski program, pridobiti Jozu Ivakića za dramaturga, kasnije ga unaprijediti u redatelja, da bi on konačno bio i ravnatelj Drame.

Već poslije desetak godina djelovanja osječki ansambl ostvario je više od dvije tisuće nastupa u predstavama različitih naslova, a u dramskom repertoaru nazočna je široka lepeza autora od Eshila do Molièrea, od Gundulića, Demetra do Ogrizovića i Vojnovića, dok je glazbena grana usmjerena pretežno Verdijevim i Puccinijevim operama. Postupno su na repertoaru sve jače zastupljene kako europska - Hauptmann, Strindberg - tako i suvremena hrvatska produkcija - Ivakić, Pecija Petrović, Srdan Tucić, odnosno, nazire se pravac koji će pretežati tijekom tridesetih - sustavno scensko istraživanje stvaralaštva u nacionalnim relacijama.

Leon Dragutinović, temeljiti poznavatelj kazališta, nije se zadovoljio probojem Drame, pri čemu mu je nemalu pomoć pružao Joza Ivakić, već je za ravnatelja Opere izabrao Mirka Polića, vrsnog dirigenta i pedagoga, koji će napokon, u umjetničkom smislu, profesionalizirati glazbeni ansambl. Polić osniva školu u okrilju kazališta, pronalazeći nadarene u glazbenim udrugama - "Kuhač", "Lipa" - a živo je sudjelovao i u radu novoosnovane Glazbene škole (1921) i osječke Filharmonije

(1924). U Polićevu razdoblju (1914-1924) - dirigenti su Andro Mitrović i Jan Janota - izvode se popularne i rado slušane Mascagnijeve, Verdijeve, Puccinijeve opere, ali i niz opereta poznatih skladatelja u Europi, Lehár, Kálmán, Oskar Strauss, Nedbal, a ne zaboravlja se ni na Srečka Albinija i njegovog *Baruna Trenka*. Postupno i dramski i glazbeni ansambl ističu svoje prvake, profilirane prema njihovim stvaralačkim sklonostima. U Drami prevladava psihološko produbljeni realizam, a njegovi nositelji su Ivo Badalić, Milivoj Barbarić, Viktor Beck, Bogumila Vilhar, Zora Vukšan-Barlović, dok u operi dominiraju Josip Križaj, Rudolf Bukšek, Stanislav Jastrzebski, Đuka Trbuhović, Dita Kovač, Dragutin Vuković.

Krajem Prvoga svjetskog rata gasi se Kazališno društvo, a zakup kazališta preuzima Stevo Kovjanić, jedan od mecena kakvi su u svakom vremenu dobrodošli probitku umjetnosti. On za vlastite novce, tek ponešto potpomognut sa strane, podrobno obnavlja zgradu, proširuje joj jedno krilo, elektrificira i poboljšava njezinu unutarnost. Kovjanić za intendanta postavlja zagrebačkog glumca i redatelja Đuru Prejca. Stalni redatelji su Beck, Milovanović, Mitrović i Vuković, dirigenti su Lav Mirski i Lovro Matačić, a dramaturg je Grgur Tomljenović.

Na redu je još jedna organizacijska promjena u osječkome Hrvatskom narodnom kazalištu. Ono u sezoni 1920/1921. prelazi u državne ruke i svrstano je u red oblasnih kazališta. Na čelu ostaje Prejac, Dramu vodi Mirko Dečak, koji je ujedno i dramaturg, Mirko Polić je ravnatelj Opere, i svi oni moraju, odsada, svoje umjetničke odluke usklađivati s točno određenim odredbama Ministarstva prosvjete u Beogradu.

I sljedećih sezona učestalo se mijenjaju intendanti osječkog kazališta - Andrija Milčinović, Mihajlo Marković, Mirko Polić, Pavel Golia, Tomislav Tanhofer, Frederick Rukavina, te konačno Petar Konjović. U Drami se redaju Dečak i Tanhofer, a u Operi Polić i Mirski. Teško da su izmjene čelnih kazališnih ljudi izravno utjecale na repertoar i na pojedina glumačka ostvarenja. Umjetnička razina pojedinih uprizorenja, i u dramskoj i u glazbenoj grani, ulazi u jedno od svojih zrelih razdoblja, a tome se postupno priključuje i balet, koji djeluje od 1919. Dramski program obuhvaća povijesni pregled gotovo svih razdoblja, kako iz svjetske - Euripid, Shakespeare, Molière, Schnitzler, Shaw, Dostojevski, Gogolj, Čehov, Hauptmann, Ibsen, Strindberg - tako i iz nacionalne baštine - Gundulić, Demeter, Šenoa, Ogrizović, Vojnović, Miletić, ali se izvode i noviteti - Donadini, Begović, Kulundžić, Krleža - koji su naznačili pravac kretanja hrvatske književnosti. Opera i Opereta, također, osim klasičnih djela - Verdi, Puccini, Čajkovski - izvodi hrvatske skladatelje - Lisinski, Zajc, Albin, a bogatstvo i raznovrsnost, kao i sklad s europskim umjetničkim kretanjima, sustavnije se ističe na području operete - Strauss, Offenbach, Léhar, Kálmán, Stolz, Eysler. Iako je unutar kazališta postignuta ravnoteža među njegovim pojedinih granama, dramski ansambl je nositelj onih vrijednosnih označnica koje Hrvatsko narodno kazalište svrstavaju tih godina u sam vrh hrvatskoga glumišta. U sastavu Drame su već dugogodišnje dokazani umjetnici - Milivoj Barbarić, Aleksandar Gavrilović, Ivo Rakarić, Tošo Stojković - ali i mladi, koji će pronijeti glas o osječkim dometima u zagrebačkoj, kao i u drugim sredinama - Vatroslav Hladić, Joso Martinčević, Tomislav Tanhofer, Strahinja Petrović, Josip Maričić.

Preustroj kazališnih organizacija na razini onodobne države u tzv. pokrajinska kazališta izravno je utjecao i na osječko. Prvo mu je ukinuta glazbena grana, a zatim

je dramski ansambl priključen novosadskom kazalištu 1928. godine sa zadatkom da nastupa u različitim mjestima Savske i Primorske banovine. Uspostava ovoga svojevrsnog putujućeg ansambla unijela je radikalne promjene u dotad dobrano umjetnički ustaljeno osječko kazalište. Promijenio se sastav članova, a repertoar se morao prilagoditi različitim kulturnim potrebama i navadama publike u onim mjestima u kojima će gostovati Novosadsko-osječko kazalište gotovo sedam godina (1928-1935). S druge strane Osijek je ostao, osim nekoliko mjeseci godišnje, bez stalnih predstava, te je došlo do iznenadnog prekida povijesnog slijeda kulturnih i kazališnih zbivanja u ovom gradu.

Koliko Drama osječkog kazališta nastoji i tijekom svojih gostovanja - od Subotice do Vukovara, Čakovca, Varaždina i Karlovca, Sušaka, Splita, Hvara i Dubrovnika - zadržati ustaljenu razinu i stečenu kakvoću svojih uprizorenja, toliko se i u Osijeku aktiviraju dotad ponešto prigušene snage, koje su svoje stvaralačke mogućnosti podredile središnjem mjestu Hrvatskoga narodnog kazališta. Tako Hrvatsko pjevačko društvo "Kuhač", koje svoje organizacijske korijene vuče iz polovice prošloga stoljeća, u svojim redovima - zboru i orkestralnoj sekciji - pronalazi nadarene pojedince i stvara kazališni odsjek koji Matija Petar Katančić: *Poskočnica Pana i Talije na Crnom brdu* (ulomak). vodi Lav Mirski. Ovi dobrovoljci, potpomognuti članovima osječkog kazališta, koji su poslije ukidanja glazbene grane ostali bez stalnog zaposlenja, na čelu s novosadskim redateljem Dragomirom Krančevićem i dirigentom Mirskim, ostvaruju niz opereta i sprečavaju potpuno zamiranje ove vrste scenskog izraza. Pritom "Kuhačeva" opereta u sklopu svog poluprofesionalnog djelovanja ne gubi iz vida repertoarnu tradiciju Hrvatskoga narodnog kazališta te za svoje predstave većinom izabire djela koja su već igrana u Osijeku - Léhar Ševa, Albin *Barun Trenk*, Nedbal *Poljačka krv*, Hevré *Mam'zelle Nitouche*, Fall *Stambolska ruža* - želeći i na taj način iskazati svoj kulturološki odnos prema umjetnosti.

Iako su administrativna zaduženja Drami osječkog kazališta 1931. godine proširena - ono nastupa u Splitu kao Narodno kazalište za Primorsku banovinu - ne umanjuje se težnja ansambla da održi prijašnju repertoarnu razinu. Igraju se klasične drame, ali i hrvatski suvremenici - Begović, Kulundžić, Krleža, Mesarić, Senečić, Feldman - a postavljaju ih Tomislav Tanhofer, Aleksandar Gavrilović, Zora Vuksan-Barlović, Vatroslav Hladić, trudeći se svatko sa svoje strane opravdati svoje redateljske pristupe, od psihološkog realizma do sve očitije nazočnosti aktualnih njemačkih kazališnih škola, posebno Reinhardta. Na programu je više komedija nego proteklih sezona, većinom francuskih i mađarskih autora, koje su, uglavnom, ustupak raznolikoj publici, ali igraju se i Nušičeve komedije, stalno prisutne na repertoaru osječkog kazališta. Povremeno u Osijeku gostuju i istaknuti redatelji - Branko Gavella - te i to pridonosi, u zatečenim uvjetima, da ovo kazalište zadrži svoje umjetničko i povijesno mjesto. Osječani ne nastupaju u matičnoj kući tijekom 1931, jer se opet obnavlja kazališna zgrada, kako su zajednički odlučili intendant Petar Konjović i ravnatelj Drame Tomislav Tanhofer, te je i to vjerojatno pridonijelo stvaranju novih scena i javljanju dotad slabije, i na drugačiji način, zastupljenih žanrova. Premda u vremenu izbjivanja osječkog kazališta povremeno vraća, već od 1921, Praška grupa hudožestvenika, kao i pariška "Plava ptica", a gostuju i svjetski poznata Olga Knipper-Čehova i Tila Durrieux, donoseći europski umjetnički duh, varijetetski programi različitih njemačkih i mađarskih grupa uvijek pronalaze svoju publiku. Poznati osječki glumac, Stjepan Dobrić, otvara privatnu scenu te varijetet-

se i poneka kabaretska točka u "Kazalištu Dobrić" dobivaju svoga lokalnog autora. Nešto kasnije, sredinom tridesetih, postoje i četiri lutkarska kazališta, koja njeguju marionetu kao onodobnu najrašireniju scensku tehniku, a predstave oblikuju u tradiciji svojih osnivača. U franjevačkom samostanu u Tvrđi održavaju se povremeno crkvena prikazanja, češki doseljenici presađuju iskustvo svoje matične zemlje, a djelomično ih slijede i lutkari udruge "Sokol", koja je ponikla u Pragu, dok židovsko kazalište, u neposrednoj blizini zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta, daje predstave religioznog sadržaja.

Kolikogod su dramske predstave osječkog kazališta nastale u doba njegovih stalnih putovanja, umjetnički i repertoarno vrijedne ne samo za kulturnu povijest ovoga grada već kao i posebnost u sklopu hrvatskoga glumišta, procvat i daljnji njihov probitak može u potpunosti uslijediti tek po situiranju u vlastitu kazališnu zgradu. Tada se najbolje mogu spoznati rezultati dugogodišnje repertoarne politike ravnatelja Drame Tomislava Tanhofera, kojeg nasljeđuje Aleksandar Gavrilović, odnosno Mirko Perković, dok je Petra Konjovića na intendantskom mjestu zamijenio Ranko Mladenović. Od sezone 1934/1935, kada je Hrvatsko narodno kazalište prestalo biti pokrajinskim kazalištem, opet ima dovoljno prostora za usredotočenje na umjetnički rad. Premijerno se obnavljaju djela pojedinih stvaratelja, a neki od njih - Miroslav Krleža - doživjeli su da im na osječkoj sceni bude odigran svekoliki dramski opus; kao posljednja praižvedena je drama *U logoru*, 1937.

Pronalaze se i druge prostorne mogućnosti - predstava Hoffmannsthalova *Jedermann* daje se u Tvrđi 1936. U režiji Slavka Leitnera rađena je prema Reinhardtovim festivalskim predstavama u Salzburgu, kakve su rijetkost i u tadašnjoj Europi. Intenzivnije nego u prijašnjim razdobljima scenski se istražuje i hrvatsko dramsko naslijeđe, pa Aleksandar Gavrilović postavlja Lucićevu *Robinju*, a Zora Vuksan-Barlović Marulićevu *Juditu*.

Obnovom glazbene grane, operetom *Cirkuska princeza* Imre Kálmána, 1935, odnosno opere - Giacomo Puccini *Madame Butterfly*, 1936 - umjetnički život Hrvatskoga narodnog kazališta dobiva svoj puni zamah i zauzima svoje središnje mjesto u Osijeku, kakvo mu povijesno i pripada.

Kraj tridesetih osječko kazalište dočekalo je kao jako i ustaljeno središte koje, osim Zagreba, stvara sliku o repertoarnim i umjetničkim mogućnostima hrvatskog scenskog izraza. Društvene i organizacijske promjene koje je donio Drugi svjetski rat odrazile su se na njegovo ustrojstvo, a djelomično izravno utjecale i na njegov svekoliki rad. Osječko Hrvatsko državno kazalište vode Mirko Perković i Tomislav Tanhofer, a do 1943. ravnatelji su Drame, odnosno Opere Ivan Štajcer, Marko Fotez i Rade Ivellio. Na programu su pretežno djela njemačkih - praižvedba Goetheova *Fausta* - i talijanskih autora - Pirandello - ali i francuskih i mađarskih, a posebna pozornost pridana je hrvatskom stvaralaštvu - Držić, Gundulić, Šenoa, Tomić, Kosor, Galović, Kušan, Mesarić. Tijekom rata prorijedeni ansambl ponovno se okuplja i popunjava 1945. Intendant je Đorđe-Đoko Petrović, dugogodišnji scenograf osječkog kazališta. Dramu vodi Hinko Tomašić, a Đuka Trbuhović je ravnatelj glazbene grane. Za rane pedesete karakteristična je stalna fluktuacija u oba ansambla - dramskom i glazbenom - i dotok novih glumaca iz različitih sredina, koji su stasali na raznovrsnim tradicijama, tako da je teško ustaliti umjetničko obilježje kazališta i uspostaviti sustavni repertoar. Tome pridonosi i nedovoljan broj glumaca, odnosno

pjevača - u Drami su tek 23 člana - tako da se svekoliki program podvrgava zadanim mogućnostima. U okrilju kazališta djeluje Pionirska scena, a vodi je Đurda Dević. Redatelj Aleksandar Vereščagin osniva Dramski studio sa satovima glume i kazališne teorije. U dramskom ansamblu osim starosjedilaca - glumačka obitelj Gavrilović, Aleksandar, Miodrag, Mica i Mira - sve više se ističu Ivan Marton, Branko Mešeg, Mira Brlek, Nada Fančović, Ružica Lorković, Zorka Festetić, Ivo Tomljenović. I Opera i Opereta ustaljuje svoje redove: Franjo Klokočki, Ivan Feher, Silvije Foretić, Feliks Ajh, Mica Glavačević, Almas Tudaković, Branka Galić-Kloc, Luciano Mauzin, Gita Šerman-Kopljar, Zvonimir Đukes, Veljko Zgrablić, Božena Čubra, Stjepan Janković, Nikola Stanković, predvođeni dirigentima Lavom Mirskim, Dragutinom Savinom, Karlom Radingerom i Vladom Köblerom, ujedno ravnateljem glazbene grane. Prve operne režije ostvaruje Nada Murat. Opet postoji i baletni ansambl, a koreografi su Stjepan Suhy i Argena Savin. Stalni scenograf je Eduard Griner, a kostimografkinja je Aurelija Branković. Na intendantskom mjestu redaju se Hinko Tomašić, Luka Aparac, kojeg će zamijeniti Ivan Zrinušić.

Osječko kazalište sve učestalije nastupa u okolici grada, a gostuje i u Zagrebu, Splitu, Sarajevu, Subotici, Novom Sadu, sudjeluje na Prvom festivalu dramskih kazališta Hrvatske, kao što je i utemeljitelj Smotre slavonskih kazališta. Pedeseta obljetnica osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta svečano je proslavljena 1957. Za tu svečarsku godinu u repertoar, i dramski i glazbeni - baletu je predviđena jedna samostalna predstava - uključena su, kao nikad dotada, djela aktualnih svjetskih autora - Sartre *Obzirna bludnica*, Kurt-Weill *Prosjakačka opera* - dok Dragutin Savin na glazbeno avangardni način obrađuje Držićevu komediju *Tripče de Utolče* i Cankarovu dramu *Sablazan u dolini Šentflorjanskoj*, kao hvalevrijedno i uspješno nastojanje da se osječko kazalište uključi u umjetnička strujanja koja sve intenzivnije prodiru i u nacionalno okruženje.

U čast proslave tiskan je i zbornik *Narodno kazalište u Osijeku 1907-1957*, prvi temeljiti sintetički povijesnoprocenteljski pregled njegovoga polustoljetnog djelovanja. Nisu zanemarive ni dotadašnje povremene publikacije koje na sebi svojstven način opisuju događanja u ovom umjetničkom središtu već od 1920: *Kazališni list*, knjižice o pojedinim sezonama, a svakako treba naglasiti mjesto mjesečnika, kasnije dvotjednika *Kazalište* (1965), kao i zbornika *Kazališne tradicije grada Osijeka*, 1982.

Tijekom šestog desetljeća postojanja osječko Hrvatsko narodno kazalište u sve tri grane - drama opera, balet - razvija repertoar i umjetnička obilježja proistekla iz prethodnih sezona. U Drami se i nadalje izvode djela koja može brojčano podnijeti postojeći ansambl. Premda postoji stalni pritek glumaca - Izidor Munjin, Franco Krtić, Ana Kramarić, Stevo Vujatović, Mira Brlek, Franjo Majetić, Mato Domančić, Vera Lepetić-Ignjatović - teško da se može ostvariti ansambl predstava. Intendant je Ivan Zrinušić, a stalni su redatelji Ivan Marton, Branko Mešeg - ujedno i ravnatelj Drame, Aleksandar Gavrilović, a povremeno gostuju Vladimir Gerić i Momir Lukšić. Drama većinom izvodi hrvatske pisce: Držić *Skup*, nepoznati autor *Starac Klimoje*, Polić Kamov *Tragedija mozgova*, Krleža *U logoru*, *U agoniji*, Feldman *U pozadini*, Kolar *Svoga tela gospodar*, Budak *Na trnu i kamenu*, Hadžić *Političko vjenčanje*, Roksanđić *Zenidba*. Igraju se Cankar i Tavčar, Nušić, Čopić, Dobričanin, Lebović i Obrenović. Osim klasika - Shakespeare, Goethe, Čehov, Garcia Lorca - ili pak onih koji se na suvremen način bave klasičnim junacima - Günter Weisenborn *Till Eulenspiegel* - sve je naglašeniji udjel stvaralaštva Williamsa, O'Neill, Düren-

matta, Millera, Schisgala. Kratkotrajno postoji Komorna pozornica na kojoj se izvođe djela Jeana Giradoux *Apolon iz Bellaca*, Tennesseeja Williamsa *Posljedica loše večere* i Ivana Raosa *Dvije kristalne čaše*, a u njima nastupa najmlađa generacija osječkih glumaca - Andrea Šarić, Davor Herceg, Frano Krtić, Mima Vuković, Frano Tadić. Komorna pozornica svojevrsna je povijesna najava, kao i povremene, studentske predstave Eksperimentalne scene - Beckett *Svršetak igre* - osnivanju Minit teatra (1968), koji će u desetak godina svoga postojanja, na čelu s umjetničkim voditeljem Brankom Mešegom, značajno utjecati na odnos prema kazalištu, kao što je to utjecao Teatar ITD u zagrebačkom kazališnom okruženju. Minitteatar, situiran u Tvrdi, u preuređenim podrumskim prostorima Radničkoga sveučilišta, svojim nekonvencionalnim pristupom sceni - polukružna pozornica bez izražajnijih likovnih naznaka, te izborom pisaca - Albee, Ionesco, Grass, Schaffer, Raos, Čuić, Horozović, Šembera, Kekanović, Čimbur - okuplja mladu publiku.

Opera osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta doživljava procvat šezdesetih godina. Grupa umjetnika - Lav Mirski, Dragutin Savin (ravatelj Opere od 1961), Antun Petrušić, Nada Murat, Željko Miler, Slavko Midžor - ostvaruje opere, opere i musicale u kojima se skladno nadopunjava njihova glazbena i sadržajna faktura - Puccini *La Bohemi*, *Madame Butterfly*, Verdi *Krabuljni ples*, Strauss *Šišmiš*, Brecht - Weill *Ušpon i pad grada Mahagonija*, Respighi *Lukrecija*, Donizetti *Rita*. Zahvaljujući promišljenom i sustavnom njegovanju i manjih glazbenih formi, osječko kazalište postaje respektabilnim središtem komorne opere, u interpretaciji kojih se ističu Štefica Petrušić, Zlatko Foglar, Marijan Bručić.

Krajem šezdesetih, zahvaljujući dotadašnjim uspjesima u glazbenoj grani, Hrvatsko narodno kazalište osniva Analle - festival komorne opere i baleta, (1970), te je svake godine domaćin glazbenim i baletnim zbivanjima koja se ne odvijaju samo u kazalištu već i na drugim mjestima u gradu - crkva Sv. Petra i Pavla, Sportska dvorana "Zrinjevac", Dječje kazalište "Ognjen Prica".

Tijekom godina, osim djela domaćih autora, na Anallu su praižvedena mnoga avangardna instrumentalna ostvarenja svjetskih i domaćih umjetnika, te po tome ovaj festival zauzima izdvojeno mjesto u Hrvatskoj.

Hrvatsko narodno kazalište svojim dramskim i glazbenim programom potaklo je stvaranje Minit teatra i Analla - baletna grana je, na žalost, prestala djelovati 1963 - a njihova razgranatost i umjetnička utemeljenost, ako i ne izravno, a ono posredno utjecala je i na treće osječko kazalište, smješteno u Donjem gradu, Dječje kazalište "Ognjen Prica", odnedavno Dječje kazalište. Profesionalno djelovanje Dječjeg kazališta otpočinje 1958. i otada ono njeguje višestran program: lutkarske i dječje predstave na živoj sceni. Na njegovoj sceni praižvedeno je više tekstova osječkih autora koji su nadrasli lokalno značenje - Branko Mihaljević *Zeko*, *Zriko i janje*. Dječje kazalište donekle je umjetnički usmjereno i na češko i slovačko lutkarstvo, te na taj način uspostavlja povijesni slijed s tridesetima. Ono je utemeljitelj i Susreta lutkarskih kazališta Hrvatske, bijenalnog festivala, jedinog te vrste u Hrvatskoj. Dugogodišnji voditelj kazališta bio je Ivan Balog, zatim Nikola Mak, a sada je to Jasminka Mesarić.

Sedamdesete godine unijele su različite društvene i organizacijske promjene u Hrvatsko narodno kazalište. Poslije Luke Aparca intendant postaje Branko Mešeg, ravnatelj Drame je Ivan Marton, a zatim Božidar Smiljanić. Primišljeni su i brojni

novi članovi - Đorđe Bosanac, Milenko Ognjenović, Augustin Halas, Ela Budić, Ana Bikić-Stanojević, Radoslava Mrkšić, Edita Lipovščak, Nenad Indžić. Redatelji dramskog programa nisu više samo stalno zaposleni u kazalištu - Mešeg, Marton, Tomljenović, Lorković - nego su učestala gostovanja - Vjekoslav Vidošević, Stevan Štukelja, kratko i u angažmanu, Vlado Vukmirović, Petar Šarčević, Petar M. Teslić, Zoran Ristović, koji iz svojih domicilnih kazališnih središta, većinom, dovode i ekipu suradnika, kostimografa i scenografa, kao što su: Ljubica Wagner, Jasna Novak, Miše Račić, Zoran Jovanović, Stjepan Gračan, Ljiljana Radonjić. Ipak, dio predstava likovno oprema i Osječanin Eduard Griner. Program je zasnovan na više repertoarnih razina: predstave koje su ključne za svako kazalište - Držić, Molière, Goldoni, Krleža; scenskom otkrivanju slavonske književne baštine - Josip Kozarac *Mrtvi kapitali*, Ivan Kozarac *Đuka Begović*, a premijerno se izvode onodobni dramski noviteti - Ivo Brešan *Hamlet u selu Mrduša Donja*. Zahvaljujući općem kretanju u kulturnoj i kazališnoj politici, kao i stvaranju Kazališne komune, Osijek je značajnije povezan nego proteklih godina s gospodarstvom regije, a to omogućava intenzivnije razmjene predstava i višednevna gostovanja kazališta iz Pečuha, Hrvatskoga narodnog kazališta iz Splita - Vlaho Stulli *Kata Kapuralica* - i riječkoga Narodnog kazališta "Ivan Zajc", dok iz Zagreba često navraća Teatar u gostima.

Opera, koju sredinom sedamdesetih vodi Željko Miller, usmjerena na djela hrvatskih skladatelja - Zajc, Bersa, Brkanović, ostvaruje i tri praizvedbe - Dragutin Savin *Ja sam ja*, Branko Mihaljević *Slavonska rapsodija* i Boris Papandopulo *Kentervilski duh*. Premda na programu prevladavaju klasične opere - Puccini *Tosca*, Verdi *Krabuljni ples*, *Trubadur*, *Rigoletto*, povremeno su zastupljeni i suvremeni skladatelji - Werner Egk *Revizor*, Ermanno Wolf-Ferrari *Doviltljiva udovica*, Richard Bennett *Napoleon dolazi*, Begnamin Britten *Albert Hering* - te se takvom vremenskom i žanrovskom raznovrsnošću učvršćuje i oplemenjuje umjetnički status osječkog kazališta, potpomognut gostovanjima nadasve štovanih pjevača - Ljiljana Molnar-Ťalajić, Vladimir Ruždak, Noni Ťunec, ili pak dirigenata - Lovro Matačić. Glavni redatelj u osječkoj Operi je Nada Murat, dirigenti su Antun Petrušić i Ťeljko Miller, a Ljubica Wagner i Ingrid Begović česte su likovne suradnice.

Opereta u ovom razdoblju zauzima zavidan prostor. Premijerno se obnavljaju Kálmánova *Kneginja čardaša*, Nedbalova *Poljačka krv*, Albinijev *Barun Trenk*, Tijardovićeve *Mala Floramye*. Kako musical uzima sve više maha, Vlado Štefančić postavlja Grgičev i Kabiljev musical *Jalta, Jalta* i Steinov i Bockov *Guslač na krovu*.

Osječko Hrvatsko narodno kazalište utemeljilo je jednu posebnu manifestaciju, umjetnički i organizacijski povezanu s njegovim djelovanjem - Dane otvorenog kazališta. Ona se odvija na kraju sezone, i tada se prikazuju nuspjelije premijere, ne bi li se i na taj način rad i aktualna postignuća kazališta približila što većem broju gledatelja. Krajem sedamdesetih osnovan je Teatar veterena (1978), a vodi ga Frano Krtić s glumcima i pjevačima osječkog kazališta, svojim vršnjacima, koji se ni u mirovini ne mogu odvojiti od svoga profesionalnog poziva. Oni izvode komorna djela ili scene iz pojedinih drama, operne, operetne arije kao i najpoznatije točke iz musicala. Teatar veterana obično nastupa na pozornici Dječjeg kazališta, ali gostuje i u bližoj ili daljoj okolici Osijeka.

Prva polovica osamdesetih u Hrvatskom narodnom kazalištu protječe u temeljitoj i u svim segmentima provedenoj obnovi zgrade izgrađene u stilu historicizma

s dodatnim elementima maurske arhitekture. To samo donekle ometa izvođenje dramskog i glazbenog programa, popunjenog brojnim novinama koje donese aktualna kazališna kretanja. Intendant je Zvonimir Ivković, ravnatelj Drame je Ljubomir Stanojević, koji je zamijenio Miru Brlek-Kurić, a Operu vodi Željko Miller.

Drama je nositelj onih repertoarnih označnica koje obilježavaju ovo kazalište u osmom desetljeću. Sustavno se nižu premijere suvremenih pisaca, često politički i društveno provokativne, dramaturški zanimljive, koje su tekstovni i estetski nositelji ovih godina - Deana Leskovar *Slike žalosnih doživljaja*, Ivo Brešan *Arheološka iskapanja u selu Dilj*, Luko Paljetak *Krvnik ili dva nemirna dana u gradu na jezeru "Q"*, Petko Vojnić Purčar *Izabranici*, Fabijan Šovagović *Sokol ga nije volio*, Goran Stefanovski *Hi-Fi*, Tahir Mujičić, Boris Senker, Nino Škrabe *Trenk iliti divji baron*, Dušan Kovačević *Sabimi centar*, Ivica Ivanac *Odmor za umorne jahače*. Učestaliye nego prije na osječkoj pozornici izmjenjuju se gostujući redatelji - Dubravko Bibanović, Mirjana Ojdanić, Želimir Orešković, Damir Munitić, Joško Juvančić, Radovan Marčić, Marin Carić, Petar Šarčević, Želimir Mesarić, Miro Medimorec, Vida Ognjenović, Voja Soldatović, Petar Veček, a predstave likovno opremaju - Zvonko Šuler, Marija Žarak, Marin Gozze, Slobodan Perišić, Vanja Popović, Doris Krstić, Ana Kopčanski, Ninoslava Vidović, Miodrag Tabački, Tihomir Milovac, Danica Dedijer. Različiti pristupi scenskom oblikovanju dramskog testa poticajni su za ansambl koji se postupno popunjava dvjema generacijama diplomiranih glumaca Odsjeka glume dislociranog studija zagrebačke Akademije za kazalište i film - Darko Milas, Damir Lončar, Velimir Čokljat, Mira Katić, Vlasta Ramljak, Jasna Odorčić, Ljiljana Krička, Dubravka Crnojević, Anita Šmit. Upravo ti tek stasali glumci dobili su odmah priliku da nastupe u ulogama koje su pritajena želja svih kazališnih generacija - *Krleža Leda*, *U agoniji*. Drama je poslije niza godina ostvarila i značajnu ansambl predstavu - *Krleža Put u raj*, u adaptaciji i režiji Georgija Para, scenografiji Zlatka Karularića Atača, a gostovali su Vanja Drach i Zoran Zoričić. Ona je ostvorena neposredno poslije svečane proslave otvorenja obnovljene kazališne zgrade, 27. studenoga 1985, kada je upriličen program koji se odvijao ispred Hrvatskoga narodnog kazališta, kao i na njegovoj pozornici. Dramski i glazbeni ansambl izveo je scensku impresiju Dore Pejačević *Thaliam laudamus* i simfonijsku pjesmu Dragutina Savina *Poema*. Ova svečanost najavila je normalizaciju svekolikog funkcioniranja osječkog kazališta, a ujedno je bila i svojevrсна završnica proslave njegove 75. obljetnice, obilježene i retrospektivnom izložbom u Galeriji likovnih umjetnosti.

Glazbena grana Hrvatskoga narodnog kazališta u osamdesetima na svom programu ima Mozartove, Puccinijeve, Verdijeve, Bizetove opere, sada drugačije redateljski riješene, u skladu sa suvremenim glazbenim i scenskim kretanjima, a ne zapašta se ni opereta. Osim stalne redateljice Hrvatskoga narodnog kazališta Nade Murat čest je gost Petar Šarčević, a režiraju i Vladan Švacov i Tomislav Durbešić, dok se kao dirigenti izmjenjuju Antun Petrušić i Željko Miller. Mnoge od predstava kostimografski oprema Ljubica Wagner, a scenografiju rješavaju Zvonimir Šuler, Nebojša Uglješić, Mileta Leskovic, Aleksandar Augustinčić. U nekim predstavama sudjeluje i baletni ansambl u koreografiji Sonje Kastl, Lili Čaki, Miljenka Vikića i Branke Zgrablić. Jedino cjelovito baletno uprizorenje je *Labude jezero* Petra Iljića Čajkovskog, 1987. ostvoreno u koprodukciji s Narodnim pozorištem iz Beograda.

U posljednje četiri godine Osijek, kao i njegovo kazalište, osjetili su sve strahote ovoga agresorskog rata kojem je izložena Hrvatska. Zgrada Hrvatskoga na-

rodnog kazališta namjerno je bombardirana i zapaljena 16. studenoga 1991. Plamen pokušaja destruktivnog zatiranja kulturnih i umjetničkih zasada nije, međutim, ni u najtežim trenucima omeo sustavno izvođenje programa osječkog kazališta u dramskoj i u glazbenoj grani. Na pozornici, koja je jednim dijelom služila i kao gledalište, prikazivale su se predstave koje su, ne samo svojom vrsnoćom nego i složenošću, dokazale vitalitet i odlučnost svekolikog ansambla i svih ljudi zaposlenih u ovom kazalištu - Zajc *Zlatka*, Krleža *Gospoda Glembajevi*, *U logoru*, Kozarac *Tena*, Puccini *Plajt*, Hatze *Povratak*, Cooney *Kidaj od svoje žene*, *Judita* nepoznatog autora, jedini barokni dramski tekst istočne Hrvatske. U tim najtežim danima za gotovo devet desetljeća postojanja osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, borbu za njegov opstanak i probitak preuzeli su na sebe Zvonimir Ivković kao intendant do 1992, a zatim kazalište vodi Željko Čagalj. U Drami se izmjenjuju, poslije Mileta Ognjenovića koji tu dužnost obnaša do 1990, Đorđe Bosanac, Damir Lončar, Želimir Mesarić, a sada je ravnatelj Velimir Čokljat. Posljednje četiri godine operni ravnatelji su Vladimir Adamček i Zoran Juranić.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku utemeljitelj je i jedan od suorganizatora i kazališno-teatrološke manifestacije *Krležini dani*, koja se redovito održava od 1990. i uključuje u sebi međusobno povezanu kazališnu smotru i znanstveno savjetovanje.

Nacrt za povijest kazališta u Osijeku dotakao je i pregledom osvijetlio svojim naslovom naznačenu tematiku, koja svakako zahtijeva ozbiljno i studiozno proučavanje, jer se tek na temelju mnogobrojnih dosad znanih i neznanih podataka i činjenica može u potpunosti situirati Hrvatsko narodno kazalište u tijek nacionalnog glumišta.

Ljubomir Stanojević

RATNI REPERTOAR HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA U OSIJEKU 1991-1994

Pogledam li i danas, kasnog prosinca 1994, dok pišem ovaj tekst, na naslovnicu osječkog dnevnika "Glas Slavonije" vidim - uočljivo je otisnuto: *OPREZ! - Još uvijek ciljaju na nas!* Zbog toga se bez puno premišljanja odlučujem za gornji naslov. Pridjev "ratni" nije tu nikakav trivijalni žurnalistički ukras. Naprotiv, on je surovo točan.

Sve što se u posljednje četiri godine događalo na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku bio je doslovce ratni repertoar, kao što je i Hrvatsko narodno kazalište bilo ratno kazalište u gradu koji je (o)trpio ratnu agresiju boljševičkosrpske armade. Kazalište je u danim okolnostima znalo zauzeti svoje točno mjesto, bez ičijih posebnih mobilizacijskih naputaka. Određeni broj djelatnika Hrvatskoga narodnog kazališta izravno se uključio u redove Hrvatske vojske, ostatak je nastavio s umjetničkom djelatnošću na mjestima gdje je to i kada je to bilo moguće. Tu valja spomenuti i već poznati podatak da je 16. studenoga 1991. smišljeno granatirana osječka kazališna zgrada, kojom prilikom su nastala veća oštećenja, požar je uništio gledalište i skupu rasvjetnu i tonsku opremu, a samo zahvaljujući sreći - i spuštenome željeznom zastoru što dijeli pozornicu od gledališta - sačuvan je barem taj dio teatra. Kao i šest godina prije, u danima temeljite obnove zgrade, kazalištarci su se povukli na taj mali prostor vlastita *mjesta pod suncem*, montirali na stražnjoj pozornici improvizirano gledalište sa 130 mjesta, stijesnili orkestar na uski pobočni prostor - i zaigrali, aktualno i trpko, reminišcentno i nadajuće, a kada su izravne ratne operacije na grad prestale, ili bar utihnule, i - zabavno, opuštajuće.

Dana 27. prosinca godine 1994. u nazočnosti predsjednika Republike Hrvatske dr. Franje Tuđmana i visokih državnih dužnosnika, svečanim programom *Slavonski preporod*, uoči kojeg su pozdravne riječi uputili intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku Željko Čagalj, župan osječko-baranjski Branimir Glavaš i ministar

kulture u vladi Republike Hrvatske Zlatko Vitez, otvoreno je obnovljeno Hrvatsko narodno kazalište. Kao izraz zajedništva i snage hrvatske države - kako je trajno zabilježeno na spomen-ploči što ju je u kazalištu prigodno postavila Županija osječko-baranjska.

Obnova i restauracija zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku izvedena je doista u rekordnom roku. Praktično je bila počela još u doba granatiranja Osijeka (izrada "papirnate" dokumentacije odnosno neophodno zaštićivanje od daljnjeg propadanja zgrade "pod vedrim nebom", izložene atmosferskim neprilikama), snažnije je zamahe dobila aktivnošću Osječko-baranjske županije, posebice njezina čelnika župana Branimira Glavaša, na "ozbiljenju" široke akcije nabave popriličnih financijskih sredstava (oko 3,5 milijuna DEM, odnosno 13 milijuna kuna). Uspješnost te akcije, u kojoj je sudjelovala cijela Hrvatska, gradovi i županije od Splita i Rijeke, Zagreba, Varaždina i Koprivnice - od slavonskih županija i Županije istarske pa do krajnjeg juga naše domovine i Županije dubrovačko-neretvljanske - izraz je ne samo kulturne solidarnosti već i svijesti o zajedništvu hrvatske kulture (a time i Države) i njezine integrativne važnosti. Nakon devet godina to je druga temeljita obnova zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, najstarije (izgrađena 1866) u kopnenom dijelu Hrvatske. Ansambli Hrvatskoga narodnog kazališta 1995. godine počinju u njoj svoju redovitu repertoarnu djelatnost u 88. sezoni kazališnog kontinuiteta - ipak i dalje uz oprez na koji svakodnevno upućuje/podsjeća "Glas Slavonije".

Nužna miniperiodizacija ovog, povijesno gledano kratkog razdoblja osječkoga kazališnog života, mora segmentirati: prvo - predstave i događanja do kraja lipnja 1991 (svršetak nasilno prekinute sezone 1990/1991); zatim drugo - kazališnu sezonu 1991/1992 kada je Osijek neštedimice svakodnevno granatiran punih devet mjeseci, zaključno do kraja svibnja 1992. (Ta je sezona završila trijumfalnim gostovanjem u Zagrebu, prikazbom *Zlatke* Ivana pl. Zajca u Hrvatskom narodnom kazalištu u sklopu Zagrebačkoga ljetnjeg festivala '92.) I, napokon kao treće - razdoblje sezona 1992/1993 (s dotadašnjim intendantom, ali novom resornom upravom) i 1993/1994 (s novim intendantom i izmijenjenom/novom upravom).

U ovoj retrospekciji bilježimo repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku do kraja godine 1994. Samo je po sebi razumljivo da otvaranjem obnovljenoga gledališta Hrvatskoga narodnog kazališta počinje novo razdoblje kazališnog života Osijeka, razdoblje punih, optimalnih uvjeta za scensko stvaranje i prikazivanje predstava.

KADROVSKA SITUACIJA 1991. GODINE I DO-RATNI REPERTOAR

Početkom godine 1991. na čelu uprave Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku bio je intendant Zvonimir Ivković, koji je dotad već deset godina neprekidno obnašao tu dužnost. Mjesto pomoćnika intendanta (nakon demisije Ljubomira Stanojevića, koji je tu dužnost obnašao od rujna 1984. do studenoga 1990) upražnjeno je i tek 27. ožujka 1991. nastupa Božidar Šnajder, dotadašnji pravnik kazališta i organizator službe zajedničkih i općih poslova. Privremeni (v.d.) ravnatelj Opere (od 1. studenoga 1990) jest oboist Vladimir Adamček. Njegovo je imenovanje usli-

jedilo nekoliko mjeseci nakon iznenadne smrti maestra Željka Milera (14. srpnja 1990), ravnatelja osječke opere od svibnja 1971. Ravnatelj Drame je glumac Damir Lončar. Njegovo iskustvo na toj dužnosti doseže godinu dana (naslijedio je Milenka Ognjenovića, također dramskog glumca, ravnatelja Drame od rujna 1984. do prosinca 1989). Ravnatelj tehničke službe je Mile Pešut (dramski glumac, koji je prigodice uskakao i u taj posao, a od jeseni 1988. opredijelio se da bude samo tehničkim rukovoditeljem i u tome je pokazao spretnost, vještinu i prirodenu tehničku nadarenost).

Ovom prigodom treba navesti i još jedan podatak: od jeseni 1984. do gotovo kraja 1990. godine repertoar su inicijalno, dramaturški, kreirali u tandemu Zvonimir Ivković (glazbeni program) i Ljubomir Stanojević (dramski program), dakako, stručno se konzultirajući. Pritom je Ivković imao veliku pomoć u ravnateljstvu Opere Mileru, pa ipak, iza svih ključnih poteza, uspjelih (velike predstave poput *Aide*, *Nabucca*, *Nikole Šubića Zrinjskog*) ili neuspjelih (Šostakovičev *Nos*), stajao je zapravo, rizikom i odgovornošću - sâm. Stanojević je elaborirao repertoar uglavnom u suradnji s redateljima, ali često predlažući im projekte i inzistirajući na njima (Erdmanov *Samoubojica*, Camusov *Caligula*, Prokićev *Dom Bergmannovih*, Ivančev *Odmor za umorne jahače*, Krležine drame, Marinkovičeva *Glorija*) i po sezonu-dvije unaprijed, datumski precizno (što se i ostvarivalo!); stoga nije čudno da je i 1991. godine ostao "trag" unaprijed dogovorene predstave (Begovičev *Pustolov pred vratima*), premda je u trenutku njezine premijere "neslužbeni" dramaturg dramskog programa Hrvatskoga narodnog kazališta bivši pomoćnik intendanta Stanojević, već nekoliko mjeseci obavljao posao urednika kazališnih izdanja.

Početak godine 1991. podudara se otprilike s polovicom sezone 1990/1991. u kojoj su, u prvome dijelu, dane dvije premijere: Milan Grgić *Probudi se, Kato* (redatelj Želimir Orešković) i William Shakespeare *Hamlet* (redatelj Petar Veček). U glazbenom programu Ivković nastoji nakon smrti maestra Milera konsolidirati redove Opere i uz pomoć slovenskog dirigenta Vladimira Koblera, nekoć dirigenta i ravnatelja Opere, "proizvodi" *Eru s onoga svijeta* Jakova Gotovca u već prije (još za Milerova života) dogovorenoj režiji Petra Šarčevića i - prvi put na osječkoj pozornici - u inscenaciji Ivana Rabuzina. Tom predstavom osječko kazalište obilježava 55. obljetnicu praizvedbe te opere na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i pola stoljeća njezina trajanja na osječkoj pozornici. Godina 1990. završava svečanim *Novogodišnjim koncertom* u zajedničkoj izvedbi orkestra Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i Pečuškog simfonijskog orkestra (Pécsi szimfonikus zenekar) iz prijateljskog Pečuha (Pécs) u Mađarskoj, pod dirigentskim vodstvom Maksimilijana Cenčića (s kojim Ivković pregovara o angažmanu i imenovanju ravnateljem Opere; što se zamalo i ostvaruje, jer Cenčić na natječaju u proljeće 1991. biva primljen, ali uslijed ratnih okolnosti krajem ljeta 1991. odustaje od nastupa na dužnost 1. rujna 1991) i mađarskog dirigenta Hirscha Bencea. Koncerti se izvode u Osijeku i Pečuhu, a gradonačelnik Osijeka Zlatko Kramarić drži 27. prosinca 1990. oduševljeni govor o osječkoj pripadnosti mitteleuropskoj kulturi.

To je, eto, bila situacija premijernog repertoara početkom 1991. godine. Od repriznog programa igraju se predstave iz prijašnjih sezona. U Drami: *Kroćenje goropadnosti* Williama Shakespearea (redatelj Marin Carić), *Buba u uhu* Georgesa Feydeaua (redatelj Voja Soldatović), *Leda* Miroslava Krleže (redatelj Zoran Mužić). U Operi: *Nikola Šubić Zrinjski* Ivana pl. Zajca (redatelj Petar Šarčević, prema režiji

Koste Spaića; dirigiraju Karlo Kraus, Maksimilijan Cenčić, Zoran Juranić), *Slavonska rapsodija* Branka Mihaljevića (redatelj Vlado Štefančić, dirigent Velimir Kukulj), *Nabucco* Giuseppea Verdija (redatelj Petar Selem, dirigent Maksimilijan Cenčić), *Tosca* Giacomina Puccinija (redatelj Dejan Miladinović, dirigiraju Vladimir Benić, Maksimilijan Cenčić i Zoran Juranić). Na repertoaru su, dakako, i već spomenuta premijerna djela iz prvoga dijela te kazališne sezone.

Slijedile su premijere: tragikomedija u dva dijela *Pustolov pred vratima* Milana Begovića, u režiji Želimira Mesarića, 2. ožujka 1991. U povodu 200. obljetnice smrti Wolfganga Amadeusa Mozarta kazalište izvodi, 19. travnja 1991, njegovu *Otmicu iz saraja* u režiji Tomislava Durbešića i pod dirigentskim vodstvom Zorana Juranića. Napokon, 25. lipnja 1991. usljeđuje "dogadaj" sezone: izvodi se premijera *Kneginja čardaša*, opereta Emmericha Kálmána, u režiji Vlade Štefančića i pod dirigentskim vodstvom Veseljka Berešića. Planirane su četiri predstave do kraja sezone, ali se posljednja, 1. srpnja, otkazuje. O tome je autor ovog teksta zabilježio ("Glas Slavonije", 1. srpnja 1991) izjavu intendanta HNK Zvonimira Ivkovića:

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku učinilo je sve kako bi i ova, 84. kazališna sezona bila uspješno dovedena do kraja. Naš je planirani broj predstava potpuno ostvaren, s izuzetkom jedne predstave, operete Kneginje čardaša, planirane za ponedjeljak, 1. srpnja. Budući da u predstavi sudjeluju i gosti - mladi ljudi iz Zagreba (plesni ansambl Kazališta "Komedijska") čiji su roditelji znatno uznemireni - morao sam, u ime daljnje dobre suradnje, prihvatiti njihovu zamolbu da se predstava otkáže. Zahvaljujem svim umjetnicima na profesionalnosti, kao i našoj dragoj osječkoj publici na podršci, i molim ih za razumijevanje - rekao je intendant HNK Zvonimir Ivković. - Prema planu, kazališna sezona 1991./92. počinje 26. kolovoza. Prve predstave Osječani će, nadamo se, vidjeti već od 1. rujna, kada počinju tradicionalni Dani otvorenog kazališta.

Na žalost, započeli su neki drugi dani, dani ratne agresije srbočetnika i "JNA" na našu domovinu. Osijek je bio, i ostao, njezinim najistočnijim bedemom obrane, a kazalište, i kada je bilo ranjeno, i fizički, i svojim duhom i dahom ostalo je u svome gradu, a time i u svojoj domovini. Naravno, pod kazalištem razumijem ljude, koji u trenutku fizičke devastacije kazališne zgrade nisu bili ništa manje ranjeni!

KAZALIŠTE PROSVJEDA

26. kolovoza 1991. godine okupio se, već tada (a da to članovi kazališta i nisu znali!) *ratni* ansambl Hrvatskoga narodnog kazališta. Inače sistematičan i redovito dobro pripremljen za bilo koju vrst komunikacije, intendant Ivković improvizirao je obavijesti o novoj sezoni i pravcima djelovanja i na kraju priznao da ne zna što će se dogodati, ali da će sve učiniti da se sačuva ansambl i djelatnost. Može se reći da je u tome, pokatkad i uz osobne žrtve (difamiranje u javnosti, ishitreni i nepotrební sukobi s jednim opernim solistom poslije značajnog gostovanja u inozemstvu) uspio. Pomagali su mu i pomoćnik intendanta Božidar Šnajder, samostalni izvršitelj zadataka za čestih Ivkovićevih službenih odsustvovanja, već spomenuti v. d. ravnatelj Opere Vladimir Adamček, dok je od 1. prosinca 1991. glumca Damira Lončara, koji je svoju ozljedu na radu išao liječiti u inozemstvo, kao "privremeni" ravnatelj Drame zamijenio također glumac, Đorđe Bosanac. Ravnatelj Tehnike i dalje je bio Mile Pešut, uskoro mobiliziran u Hrvatsku vojsku (zamjenjivala ga je - bez ikakvih administrativnih rješenja, samo s nešto povećanim osobnim dohotkom - tajnica Ma-

rija Novković). Početkom 1992. godine mobilizacijskom pozivu odazvao se i pomoćnik intendanta Šnajder. Ivković je tako "pravio programe" s Adamčekom i Bosancem, tehničke probleme rješavala je Marija Novković, dok je za sve tiskovine, kao i komunikaciju s javnošću i medijima, bio zadužen Ljubomir Stanojević. Valja reći i da su administrativne službe, osim kad bi već rano ujutro bila oglašena "opća opasnost", djelovala puno uredovno radno vrijeme.

Ratnu djelatnost kazalište je počelo prosvjednim skupovima ispred (tadašnjeg) Doma JNA te na gradskome trgu u Pečuhu (Mađarska). Bili su to prosvjedni skupovi "za mir". Prenijeli su se, pojedinačnim sudjelovanjima, i u Zagreb, Maribor, Graz. Ipak, glavno događanje, u listopadu 1991, bilo je gostovanje Osječke opere prvo u Zagrebu, zatim, pojačano solistima zagrebačke Opere i Baleta u Ludwigsburgu i Hamburgu (Njemačka), Zajčevim *Nikolom Subićem Zrinjskim*. Bilo je to prvo gostovanje jednoga hrvatskog ansambla u inozemstvu nakon proglašenja samostalnosti hrvatske države.

Taj mjesec, od 17. do 19. i Drama gostuje. Sudjeluje na Gavellinim večerima u Zagrebu, koje se održavaju pod prigodnim mottom: ZASTO?- MORA LI ŠUT-JETI THALIA?! Jasno, sama smotra i te kako daje odgovor. Možda ponajbolji, kako je Zoran Juranić nazvao svoju skladbu (simfonijsko-koreografski torzo), prai-zvedenu 27. prosinca 1994, prigodom svečanog otvaranja obnovljenog Hrvatskoga narodnog kazališta: INTER ARMA NARRANT MUSAE! Osječani izvode u Zagrebu predstave *Leda*, *Pustolov pred vratima* i *Hamlet*. S *Ledom* potom gostuju u Varaždinu i u Rijeci.

KAZALIŠTE POD GRANATAMA

Znakovito je obilježavanje 7. prosinca 1991, tradicionalnog Dana Hrvatskoga narodnog kazališta (u spomen na 1907. kada je u Osijeku izvedena prva predstava novoosnovana ansambla). Kazalište nikako nije htjelo odustati od svoga "rodenda-na" i obilježavanja ulaska u 85. sezonu, a kako su u vlastitomu prostoru još bile ruševine i gar, posljedice tri tjedna ranijeg granatiranja, Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku ponudila je svoj prostor, što je objeručke prihvaćeno. Manifestaciji se pridružio i Muzej Slavonije postavom u Galeriji recentnih kazališnih tiskovina.

Program se zvao *Dok mi živimo...* i izveden je u spomenutom prostoru Galerije 7. prosinca 1991. u 11 sati. Valja napomenuti da u to vrijeme nije bilo javnog objavljivanja ikakvih manifestacija iz posve razumljivih, sigurnosnih razloga. Tako su i ovom prigodom bili nazočni samo usmeno obaviješteni pojedinci, od tadašnjeg ratnog i političkog vodstva grada do kazalištu znano odanih osoba. Izvedena je solo pjesma *Molitva* Petra Kinderića (tekst Inocenta Mikića), koju je otpjevao bariton Slobodan Cvetičanin, uz glasovirsku pratnju Jagode Cvetičanin. Uz tu pratiteljicu sopranistica Vesna Baljak otpjevala je Zajčevu solo pjesmu *Domovino*. Izveden je i *Gudački kvartet br. 19* Franje Krežme, a izvodači su bili Krunoslav Peljhan (I. violina), Damir Mirković (II. violina), Tomislav Cezner (viola) i Dubravka Stivaničević (violoncello). S dvije recitacije (od kojih je jedna bila *Utaman* Miroslava Slavka Madera) nastupila je Radoslava Mrkšić. Po završetku programa i nakon iskrenih čestitanja završen je ratni domjenak, ljudi su po zaleđenom Osijeku pohitali kući. Uskoro su zimskim danom zapraštale granate...

Takvih je programa, ili miniprograma, s nastupom solista uz glasovirsku pratnju i recitatorskim iskazima, bilo podosta, tijekom cijele te ratne kazališne sezone 1991/1992. Ponovno u Galeriji, u restoranu "Psunj" (danas "Grand"), u Kapucinskoj crkvi, po osječkim osnovnim školama (gdje su bili smješteni pripadnici Hrvatske vojske), u kavani "Central", u Bizovcu, Našicama, Čepinu, Podravskoj Slatini, Orahovici, Đakovu, Slavonskome Brodu, Požegi, Vinkovcima, Županji, Rakitovici, Petrijevcima, Virovitici... Manjem sastavu pridružilo bi se zbor i orkestar Hrvatskoga narodnog kazališta gdje god je to bilo moguće. Povremeno bi Hrvatsko narodno kazalište nastupalo i izvan slavonske regije - u Zagrebu (uz izložbu fotografija razrušene kazališne zgrade, u sklopu zaklade A. Stepinac), Rijeci i Opatiji, Splitu, u Budimpešti, Kaposváru, Nagyatádu (Mađarska) uz izložbu fotografija, za tamo dislocirane osječke dake i izbjeglice. U svibnju 1992. dramski ansambl čak se otputio na turneju po Istri: u Poreču, Opatiji, Puli, Rovibnju i Umagu odigrao je pet predstava Grgičeve komedije *Probudi se, Kato*. Kao da dolazi - iz najmirnijeg kazališnog i inog svakodnevlja! Osječko kazalište nije zaboravilo ni ranjenike domovinskog rata, pa je tako organizirana turneja dramskih glumaca, opernih solista, zbora i orkestra s programom *Ne dirajte mi ravnicu* u tri naša lječilišta, u Krapinskim, Stubičkim i Varaždinskim toplicama (22-23. lipnja 1992).

Vratimo se još jednome danu koji je i kazalištarcima i gradu Osijeku bio značajan. To je 31. prosinca 1991. godine, 125. rodendan osječke kazališne zgrade (svečano otvorena 31. prosinca 1866). Dok su u mirnodopsko vrijeme Osječani na čelu s intendantom Ivkovićem promišljali osobito svečano obilježavanje tog datuma, ratne prilike svele su tu želju na prigodni program pod nazivom *Grudo rodna svih Hrvata*. Izveden je 31. prosinca 1991. u 13 sati (ponovno bez javne objave!) u restoranu "Psunj" ("Grand"). Zbog značenja tog jubileja navodimo program:

Ljubo Slavko: *Grudo rodna svih Hrvata*; *Slavonijo, zemljo Hrvatska* (kazuje Đorđe Bosanac), Branko Mihaljević: *Rasti, Slavonijo* (pjeva Josip Slam); Anto Gardaš: *Suton na Dravi* (kazuje Radoslava Mrkšić); Š. Jovanovac: *Budi sretna, Slavonijo* (pjeva Josip Slam); Maja Odžeković: *Probodena ruža* (kazuje Mira Katić); Ljubo Slavko: *Grudo rodna svih Hrvata* (pjeva *Slobodan Cvetičanin*); Miroslav S. Mader: *Utaman* (kazuje Radoslava Mrkšić); Đani Maršan: *Bože, čuvaj Hrvatsku*. Uz spomenute operne soliste i dramske glumce sudjelovali su zbor i orkestar Hrvatskoga narodnog kazališta pod ravnanjem Ljube Slavka. Koncertni majstor bio je Krunoslav Peljhan, a pratitelj na glasoviru (zapravo synthesizeru) Igor Đorđević (danas Valeri).

Da Osječani nisu bili "kazališno" sami, dokazuju i neki pojedinci koji su se s velikom hrabrošću uputili u ratni Osijek, riskirajući život zarad ne samo umjetničkog iskaza već i, značajnijeg, iskaza solidarnosti s napaćenim gradom i njegovim žiteljima, pa samim tim i svojim kazališnim kolegama. Tako sredinom siječnja 1992. s četiri predstave Krležinih *Ratnih dnevnika* u ledenom kazališnom foajeu Hrvatskoga narodnog kazališta, u osječkome Sanitetu i Čepinu kraj Osijeka gostuje zagrebački dramski umjetnik Božidar Orešković (13. i 14. siječnja). Već 26. siječnja gostuje Ivo Gregurević s Kozarčevim *Đukom Begovićem* (u kavani "Central"), a isti dan na istome mjestu i Satiričko kazalište "Jazavac" (danas "Kerempuh") s kolaž-programom Zorana Zeca *Pišem ti pismo da skupa više nismo*. Dana 9. veljače u razrušenome Kazalištu koncertira Simfonijski orkestar Hrvatske radiotelevizije, a 22. veljače priređuje (u "Centralu") koncert pod nazivom *Hrvatska se rađa* tenor Krunoslav Cigoj. Simfonijski orkestar Hrvatske radiotelevizije dolazi te sezone još

jednom u goste (19. lipnja 1992); nastupa u župnoj crkvi sv. Petra i Pavla. Potkraj sezone u Osijeku gostuje i Narodno kazalište iz Virovitice, izvodeći (u Kapucinskoj crkvi) *Posljednjeg Zrinjskog* Higina Dragošića.

PREMIJERE U RATNOM OKRUŽENJU

Kao da je Hrvatskom narodnom kazalištu trebalo polugodišnje ratno iskustvo ne samo da konsolidira svoju djelatnost u uvjetima treštećih granata, zračnih i općih opasnosti, rastjelovljivanja grada, nego i da uspostavi pravu produkciju novih predstava. Danas za povijest ostaje podatak da su u četiri mjeseca ratne 1992. godine (od 6. ožujka do 7. srpnja) izvedene čak četiri premijere, tri dramske i jedna glazbena - što se ponekad nije događalo ni u daleko boljim danima. To su premijere Samuela Becketta *Koraci* (6. ožujka 1992 - prvi Beckett proizveden na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta); Davora Špišića *Dobrodošli u rat* (25. travnja 1992, praizvedba prvoga dramskog teksta osječkog književnika i dramaturga); *Povratak* Srdana Tucića (9. lipnja 1992 - nova postava teksta posljednji put igranog u Hrvatskom narodnom kazalištu 1975. godine). Opera je otkrila uspavanu začaranu ljepoticu *Zlatku* Ivana pl. Zajca i premijerno prikazala tu *pučku hrvatsku slavonsku glazbenu dramu* 7. srpnja 1992, navješćujući već tada njezine kasnije trijumfalne uspjehe (i) na mnogim gostovanjima te prestižnu "Vjesnikovu" Nagradu Josipa Štolcera Slavenskog.

Te sezone - kako smo već naveli - Hrvatsko narodno kazalište izvodi i reprize Krležine *Lede*, Begovićeva *Pustolova pred vratima*, Shakespeareova *Hamleta* i Grgičeve *Probudi se, Kato*, dok Opera izvodi *Nikolu Šubića Zrinjskog*. Ti podaci - osim za Grgičevu komediju - odnose se na prvi dio sezone, jesen godine 1991. Svakako valja, međutim, navesti podatak kako je Osječka opera, upravo za izvođenje *Zrinskoga* 2. listopada 1991. u Zagrebu (tom predstavom otpočela je i zagrebačka kazališna sezona 1991/1992), u 1992. godini nagrađena Nagradom Milke Trnine. Predstava Osječana traje i danas na osječkome kazališnom repertoaru...

Početakom 1992. godine oko kazališta se, na različite (suradničke) načine, okupljaju "neki novi ljudi". Dramaturg Davor Špišić jedan je od njih, pa ne čudi - kao logični slijed - skora (pra)izvedba njegove ratne kronisterije. Tu su i pisac, urednik i redatelj Milan Živković, književnik i publicist Goran Rem, koreografkinja Ksenija Čorić, kritičarka i kolumnistica Miroslava Vučić... Evo kako posljednja, pod nadnaslovom *Antibarbarus* i naslovom *Kad Osječanima prekipi*, prikazuje kazališnu ratnu zbilju grada na Dravi u splitskoj "Slobodnoj Dalmaciji":

Zahvaljujući vodstvu intendantanta Zvonimir Ivkovića i ekipi kazališnih znalaca, dramski repertoar obogaćen je u ovom ratu dvjema dramskim premijerama. Stoga ne treba čuditi činjenica što Osječanima kazališne predstave rođene u ratu znače puno više od pukoga kulturološkoga čina promicanja kazališne umjetnosti. Rad na predstavi i njezino premijerno izvođenje, kao i sam čin odlaska na kazališnu predstavu, u ratnom miljeu Osijeka znači zapravo borbu svakog pojedinca za svoje pravo na razliku. Svoje pravo na postojanje i očuvanje povijesti i tradicije.

U režiji Sanje Ivić, četveročlana glumačka ekipa (Mira Katić, Radoslava Mrkšić, Jasna Odorčić i Anita Schmidt) te plesačka ekipa HNK (Blaženka Kovač, Snježana Abramović, Tihana Dragojlović i Stanka Džambić) - (autorica ne navodi imena Aleide Čačić, Vladimire Frketic i Davorke Moslavac, također plesača-sudionika pred-

stave; opaska Lj. St.), pod koreografskim vodstvom Ksenije Čorić zgotovili su kazališno uprizorenje Beckettovih Koraka; dramske priče o odnosu majke i kćeri, smještenom u prostornoj egzistenciji označenoj "paklom" od devet koračaja, priče o četrdesetogodišnjoj nemogućnosti uspostavljanja dijaloga između dviju žena. Scenografija Maria Ivezica, dramaturgija Davora Špišića i kostimi Dženise Medvedec u funkciji su naglašavanja prostorne ograničenosti kretanja i apsurdnosti svakog pokušaja uspostavljanja dijaloških relacija majka-kći.

Za razliku od Koraka, koji svoje mjesto mogu naći na bilo kojem repertoaru kakvoga europskog kazališta, Dobrodošli u rat je osječka predstava o Osijeku i Slavoniji. Dramatizacijom ratnih zabilježaka Life during war time ratnog reportera Davora Špišića i u režiji Milana Živkovića, spomenuta predstava nadopisala se na već postojeći koncept osječke kulture, usmjeren na dokumentiranje slavonskoga bojišta, najžešćeg u Hrvatskoj. Priča predstave Dobrodošli u rat, u evidentnoj smjeni monološkog i dijaloškog diskursa, prati slijed događaja smješten u vremenski okvir srpanj 1991, vrijeme Božića ljeta Gospodnjeg 1991. Poetizirana slavonska ratna zbilja, glazbeni zapisi Borghesie, Nicka Cavea, Shirley Beasy, Laurie Anderson, Cola Portera, obilje zvukovlja Igora Đorđevića i čudesno lijepi kostimi Sunčice Mraković, bile su samo neke od osobina ove predstave. Scenografiju predstave potpisuje Robert Milašinčić, a scenski pokret Ksenija Čorić. Glumački upliv u ratnu kazališnu zbilju ostvarili su: Davor Panić, Đorđe Bosanac, Slaven Špišić, Mira Katić, Jasna Odorčić, Radoslava Mrkšić, Anita Schmidt, Kornelija Kočiš i članovi Zbora osječkoga Kazališta.

Bez obzira kojoj vrsti kazališnoga proizvoda poklanjamo svoju konzumentsku naklonost, ratna zbilja Osijeka navodi nas na pomisao kako osječko Hrvatsko narodno kazalište, usprkos ratu, naprosto - ide dalje!

Miroslava Vučić - stjecajem (ratnih) okolnosti - u to je doba bila i jedini kazališni kritičar osječkih predstava! Uz još jednoga, prethodno već spomenutog kao autora predstave Dobrodošli u rat - Davora Špišića.

Špišić je, uoči premijere Povratka Srđana Tucića (9. lipnja 1992), napisao dramaturšku pripomenu - esej o nekim dvojbama glede današnje percepcije Tucićeve drame (Naturalizam kraja stoljeća, "Glas Slavonije", 6. lipnja 1992) u kojem je ustvrdio kako bi izbor ove drame mogao ukazati na buduće bavljenje dramaturgijom moderne iz svjetskoga opusa i unutar hrvatskih refleksija u kojima Tuciću svakako treba pretpostaviti Kamova, Nehajeva, Galovića, Kosora... Osječko bi se Hrvatsko narodno kazalište - napominje Špišić - (dakako, o budućnosti uvelike će odlučiti konkretni egzistencijalizam jednog teatra u kadrovskom rasulu) moralo otputiti i stazama tih dramaturško-repertoarnih interesa, a Povratka bi se mogao prometnuti u naslutu toga puta. Sama predstava nije se kritičaru odveć svidjela, ona je (po Špišiću) ostala u zamkama letargije, bez obraćanja surovim pokretačima života i prljavog dna sporednih ljudskih tragedija, bez užarena posezanja za dramom slavonskog ludizma (Propuštanje ludizma, "Glas Slavonije", 12. lipnja 1992.)

Značajnije od toga, Osječanima - dakle i kazališnim umjetnicima i njihovoj publici - postaje važan podatak da se u to vrijeme više ne granatira Osijek, niti se u Osijeku puca. Već punih desetak dana!

POČETAK "MIRNE" SVAKODNEVICE

Posljednja kazališna premijera Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku ratne sezone (u najužem značenju riječi) 1991/1992. Zlatka Ivana pl. Zajca - bila je i prva

(jedina) glazbena premijera. Intendant Zvonimir Ivković u prigodno publiciranoj programskoj knjižici predstave (dotad su izlazile samo prigodne kazališne cedulje) ovako je objasnio motivaciju nastanka predstave:

Svima je posebno bilo stalo da u ovoj ratnoj sezoni izvedemo bar jednu operu premijeru. Ranije najavljena, opera Zlatka Ivana pl. Zajca bila je više od pukog radnog zadatka i čina promicanja kazališne djelatnosti. Rad na predstavi započet je u uvjetima okruženja više stotine tenkova jugovojске i u vremenu koje se može nazvati najbeščasnijim ratom ikad vođenim. Smjenjivale su se orkestralne i zbarske probe s pogocima granata na kazališnu zgradu. Posljednjih tjedana uspostavljenog toliko željenog mira uspjeti smo predstavu privesti mogućnosti njena izvođenja. Radosni zbog toga, osjećamo da smo tim činom iskazali naše pravo na postojanje i očuvanje 85-godišnje tradicije Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, naše druge nacionalne pozornice. Vjerovanja smo da će izvođenje opere Zlatka biti prihvaćeno od kazališne publike i šire javnosti, i cijenjeno, među ostalim, kao dokaz neuništivosti hrvatskoga duha, njegove kulture i svijesti da nikakva sila ne može uništiti ostvarenje stoljetnih snova slobode u lijepoj našoj domovini Hrvatskoj.

Intendantova očekivanja uveliko su se ispunila. Predstava, s četrdesetak dosadašnjih izvođenja, i dalje je na repertoaru, a u siječnju 1995. doživljava i svoju "premijeru" na obnovljenoj osječkoj pozornici. Osim osječke vidjela ju je i čula publika Zagreba, Varaždina, Čakovca, Rijeke i Pule, kao i ona mađarskoga grada Pečuha. Muzikolog, skladatelj i dirigent Zoran Juranić (kasniji - kako će se vidjeti - do danas, ravnatelj Osječke opere), najzaslužniji za "otkriće" Zajčeve partiture, dobitnik je prestižne "Vjesnikove" Nagrade Josipa Štolcera Slavenskog upravo za *Zlatku*, jednako kao i ansambl-izvoditelj, Opera HNK u Osijeku.

I za kraj ono najljepše - pisala je muzikolog i glazbeni kritičar Jagoda Martinčević ("Vjesnik", 28. travnja 1992) - *Opera Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i te kako zomo odgovara na upit je li baš ratno vrijeme ono pravo u kojem bi se trebala otkrivati operna baština. Između uzbuna i topničkih napada tamošnji glazbenici i pjevači, u skloništim i sam Bog će znati gdje sve ne, uvježbavaju Zajčevu Zlatku, koje od 1885. godine, barem po dosadašnjim dostupnim podacima, nije bilo na rasporedu ni jednoga hrvatskog kazališta.*

Pisane reference te predstave zauzele bi, moguće, toliko mjesta koliko sam dosad utrošio za rekonstrukciju svekolikoga ratnog repertoara Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Neka mi stoga bude dopušteno, kao posebni autorski popust, samo još navod riječi dragog prijatelja osječkoga kazališta, književnika Nedjeljka Fabrija, koji je u svome *Maestru i njegovu šegrtu* (žalibože ugasloj rubrici u "Republici") s nježnim oduševljenjem usliknuo: *Čak i da nije sjajna - a jest sjajna! - ova bi predstava svejedno imala svoje mjesto ne samo u povijesti zagrebačkoga kazališnog života (pisano poslije predstava na gostovanju 11. i 12. srpnja 1992. u Zagrebu, opaska Lj. St.), u koji se trajno upisala svojim gostovanjem, nego i mjesto u povijesti kulture cijele nam hrvatske domovine, jer je u ratu okupila i povezala hrvatski duhovni prostor: jedan Riječanin (maestro Zoran Juranić) pronalazi naimе djelo drugog Riječanina (Ivana Zajca), postavlja ga poslije 107 godina na pozornicu i to onu bombardiranoga HNK u Osijeku, pri čemu rečeno djelo govoreći o našoj Slavoniji, eto gdje gostuje u središnjem kazališnom hramu u Zagrebu!*

KADROVSKA "V. D. SEZONA"

Poslužit ću se u nastavku ovim svojim naslovom, pa i tekstom iz "Glasa Slavonije" (12. kolovoza 1992), jer mislim da ni danas ne bih mogao točnije osvijetliti početak prve "normalne" (u odnosu na rat) osječke kazališne sezone 1992/1993. Evo što sam tada zapisao u dnevnom osječkome listu:

Sve se mijenja... pa tako i shvaćanja o tome da se ravnateljem jedne umjetničke grane u Kazalištu (govorimo o osječkom, HNK) može biti i s razdaljine od tristotinjak kilometara. Dosadašnja je osječka praksa bitno inzistirala na drukčijem, postizala je i nekakve rezultate - no to ne znači da novo ne treba iskušati, pa i (prema mogućnosti) uvjeriti se u valjanost i tog koncepta. Kadrovski (u smislu ključnog rukovodnog kadra) osječka kazališna sezona 1992./93., koja je na pragu, bit će tzv. "v. d. sezona". Odmah valja reći da to nije posebnost Osijeka, već je posljedak Zakona o kazalištima koji, želeći utemeljiti nova i drukčija shvaćanja i kazališnog umjetničkog posla, njegova prava na dostojanstvo - ali i obveze "prava na odgovornost" - propisuje niz radnji za čije je izvršenje odgovoran prije svih - intendant HNK. Pardon: v. d. intendanta!

Tako je gospodinu Zvonimiru Ivkoviću, v. d. intendantu HNK u Osijeku, palo u zadatak da imenuje svoje prve "v. d." suradnike - ravnatelje Drame i Opere. Recentni osječki intendant odlučio se za redatelja Želimira Mesarića i dirigenta Zorana Juranića, obojicu iz Zagreba i obojicu znanih (vanjskih) suradnika osječkog HNK. Kvalificiranim kazališnim znalcima koji su već ostavili znatnije tragove u hrvatskoj kazališnoj kulturi, pa i onoj osječkoj, svakako valja odati priznanje za "hrabrost" preuzimanja vitalnih funkcija u (nažalost ponovo) razrušenom Teatru, i povjerovati u njihovu ambicioznost umjetničkog rukovođenja, pa i s (prostorne) distance broja kilometara što dijele Osijek od - Zagreba. Ne treba biti pesimist ni danas, danas - ponajmanje!

Osim tih "prvih suradnika" Ivkoviću je i nadalje pomoćnikom ostao (na toj je dužnosti i danas) pravnik Božidar Šnajder, a iz redova Hrvatske vojske vratio se na staru dužnost rukovoditelja Tehničke službe Mile Pešut. "Ratni ravnatelj" Opere Vladimir Adamček postao je Juranićevim pomoćnikom i ostao na toj dužnosti sve do kraja ožujka 1993, da bi ga nakon pola godine naslijedila Jozefina Pucek, dotadašnja tajnica Opere, koja je Juranićeva pomoćnica i danas.

Sezona 1992/1993. može se "pohvaliti" sa sedam premijera, uz pet repriza. Evo njihovih naslova: Borislav Vujčić *Crkveni miš* (praizvedba 10. listopada 1992, redatelj Radovan Marčić), Josip Hatze *Povratak* (premijera 8. studenoga 1992, dirigent Zoran Juranić, redatelj Petar Šarčević), Josip Kozarac - Borislav Vujčić *Tena* (praizvedba 7. prosinca 1992, redatelj Zoran Mužić), *Novogodišnji koncert* (26. prosinca 1992, dirigent Krunoslav Peljhan), Ray Cooney *Kidaj od svoje žene* (premijera 5. ožujka 1993, redatelj Želimir Orešković), *Uskrsni koncert* (12. travnja 1993, dirigent Mladen Tutavac), Giacomo Puccini *Plašt* (premijera 26. svibnja 1993, dirigent Zoran Juranić, redatelj i scenograf Petar Vujačić).

Od repriznih naslova na repertoaru su bile predstave: Ivan pl. Zajc *Nikola Šubić Zrinjski*, Milan Grgić *Probudi se, Kato*, Davor Špišić *Dobrodošli u rat*, Srđan Tucić *Povratak* i Ivan pl. Zajc *Zlatka*.

Kolo od sreće opet se zavrtjelo, a osječki glumci i gledateljstvo ponovo počinju ispočetka - pisala je Branka Čokljat u kritici prve dramske premijere (Vujčićev *Crkveni miš*) u 1992/1993 ("Glas Slavonije", 12. listopada 1992). *Ponovo improvizirano gledalište i scena, željezna zavjesa i prokišnjavanje po kazališnim hodnicima, rasipanje glumaca, ponovo otvaranje Studija glume u Osijeku, ponovo traženje sredstava*

za obnovu zgrade. Jedino što bi trebalo ostati neuništivo jest ljubav prema Kazalištu. Posve je točan taj opis, osobito njegova posljednja rečenica. Kritičar Petar Brečić zapisao je (u "Slobodnoj Dalmaciji", 15. listopada 1992): *I u srušenom kazalištu, na pozornici gdje je prokišnjavalo u premijernoj večeri, i gdje su se zajedno skutrili i glumci i gledatelji, predstava Crkvenog miša imala je ozbiljnu vrijednost događajne reference u aktualnom trenutku ugroženih ljudi.*

I prva glazbena premijera novoga umjetničkog vodstva - glazbena drama Josipa Hatzea (na tekst Srđana Tucića) *Povratak* - značila je događaj za Osijek. Ali i ne samo za Osijek. Kritičar Nenad Turkalj u "Večernjem listu" (10. studenoga 1992) zabilježio je: *Povratak je dragocjen prilog duhovnom osvježenju ranjenoga grada, čije je gledateljstvo izvedbu ispratilo s oduševljenjem.* A Branka Ban (u "Glasu Slavonije", istoga, 10. studenoga 1992) zaključuje: *Glazbena je drama Povratka tako otvorila vrata nekog novog vremena u Operi HNK Osijek, spajajući upravo, kako je to rekao Ruben Radica, ljepotu, sklad i nadahnuće.... Povratak za budućnost.* Premijeri je bio nazočan skladatelj i profesor Muzičke akademije u Zagrebu, gospodin Ruben Radica, unuk (po majci) Josipa Hatzea. U razgovoru za "Magazin" ("Glasa Slavonije", 12. studenoga 1992), on je izjavio: *Večerašnja je predstava svakako predstavljala za mene veliko uzbuđenje. Sresti se s ratom, ovako izravno, "licem u lice", na ruševinama grada kojeg sam od ranije poznao u jednom drugom svjetlu, bilo je ne samo uzbuđenje već i velika patnja. Radi se, također, u razrušenoj zgradi, tu je i ponovni susret s djelom Josipa Hatzea, sve je to skupa pridonijelo jednoj tenziji, pojačanom uzbuđenju. Razumljivo je da su me u takvim okolnostima zanimali i konkretni rezultati samoga glazbeno-umjetničkog rada; da li je uopće moguće u takvim uvjetima raditi i stvarati, kvalitetno i profesionalno - posebno takvu zahtjevnu predstavu kao što je ova. A ako hoćete, i odgovorno... jednostavno zato što je to jedno od djela koje je nažalost (i na našu sramotu) gotovo potpuno potisnuto, čak nestalo i spava već desetljećima po ladicama. Ne znam zbog kojih razloga, možda bi se o tome dalo govoriti, samo nekom drugom prilikom. |...| Ovaj povratak Povratka kroz Osijek, za mene, zapravo ima jedno simbolično značenje: možda upravo kroz te ruševine, kroz te užase rata, Osijek nije niti svjestan da pokušava Hrvatskoj vratiti i nešto drugo, pokušava joj vratiti one prave vrijednosti koje su možda bile zaboravljene u svim ovim deformacijama koje su bile uvjetovane, kako sam već rekao, i drugim razlozima. A usuđujem se reći prvenstveno jednom nekontroliranom nebrigom prema pravim vrijednostima. Čini mi se da upravo ranjeni Osijek ima hrabrosti da to otkrije, da to uoči, ponudi i da na to upozori.*

Predstava osječkoga *Povratka* gostovala je u Zagrebu (19. prosinca 1992), gdje je u Hrvatskome narodnom kazalištu uveličala završnu svečanost proslave 150. obljetnice djelovanja Matice hrvatske. I tu je prijam bio iznad svih očekivanja. I recimo još najznačajniji podatak: ta je predstava, kao i učinak njezina ravnatelja, maestra Zorana Juranića, pripomogla dobivanju Nagrade Josipa Štolcera Slavenskog. Osim *Zlatke* tako je i *Povratak* uvršten u razloge dodjele nagrade - za cjelokupni rad na redakciji partitura i izvedbama dirigentu Juraniću, odnosno za njegovanje hrvatske operne baštine, napose za umjetničke dosege u izvedbama - osječkome opernome ansamblu.

Druga dramska praiizvedba (nakon Vujčićeva *Crkvenog miša*) bila je, ponovno, drama - kronika (*raspada jedne ljepote*) *Tena* istog (autora, napisana prema predlošku Kozarčeve novele. Osječani su doista mnogo očekivali od te predstave i ona zacijelo ima svoje reference u gledanosti, pa i u nekim značajnijim ulogama, među

kojima treba izdvojiti naslovnu, gošće Vesne Tominac, i onu "veteransku", osječkog prvaka Ice Tomljenovića (oboje nagrađeni Nagradom hrvatskoga glumišta, 1993). *U svemu* - pisao je o *Teni Dalibor Foretić* ("Slobodna Dalmacija", 9. prosinca 1992) - *predstava koja je nedomišljenošću dobila dopadljivost umjesto istinskog kazališnog događaja koji je mogao biti datumom u promišljanju slavonskog kazališnog repertoara koji osječko kazalište sistematski njeguje.*

Kalendarska godina 1992. završila je *Novogodišnjim koncertom* u kavani "Central". Ako je slični koncert 1990, izveden u blještavilu kazališne dvorane, i nehotice označio (dolazeći) rat, bi li ovaj, kavanski, mogao značiti prethodnicu mira, popravka razrušenoga kazališta i početak ere "normalnoga života"? To su, tada, bila možda značajnija pitanja od same ugode Straussovih valcera, Brahmsovih *Madarskih plesova* ili Rossinijeve uvertire *Talijanka u Alžiru*.

I prva dramska premijera u godini 1993. kao da je nastavila liniju neiskazane ali nazočne optimistične (kazališne) lagodnosti. Riječ je o postavci komedije Raya Cooneya *Kidaj od svoje žene* za koju je Branka Čokljat (*Aplauzi i kazališni smijeh usred igre*, "Glas Slavonije", 8. ožujka 1993) ustvrdila: *Sve u svemu, dobro je biti fleksibilan, pogotovo kad je rezultat takve fleksibilnosti predstava kakvu su Osječani dugo čekali i kakva im u ovim vremenima zasigurno treba. Naime, komedija Kidaj od svoje žene je predstava koja će napokon zadovoljiti sve one koji u kazalište idu isključivo zbog zabave, ne tražeći duboku misaonost, poantu i dramatsko proživljavanje. Ova urnebesna komedija koja se poigrava erotikom i nikoga ne osuđuje, pretpostavljam, predstavlja jednak užitek i za glumce i za gledateljstvo.* Kritičarka je bila u pravu: ne samo da je ta predstava još i danas, i to gotovo redovito pred rasprodanim gledalištem, na repertoaru Hrvatskoga narodnog kazališta, nego je ona i možda najizvođenija osječka predstava na mnogobrojnim gostovanjima.

Blagdansko užice hrvatske glazbene tradicije naslov je ("Glas Slavonije", 14. travnja 1993) kojim je kritičarka Branka Ban popratila netom izvedeni *Uskrсни koncert*, o kojem je, zaključno, rekla: *Uskrсни koncert ansambla Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku oznakovio je novu stranicu umjetničke povijesti Osijeka, u kojoj tradicija konačno zadobiva mjesto koje joj prema njenoj vrijednosti i pripada.* Spomenut ćemo još da je taj koncert, kao prvi samostalni rad u Osijeku, pripremio mladi dirigent Mladen Tutavac, danas stalno angažirani dirigent i zborovoda Osječke opere.

SMJENA INTENDANATA I UPRAVE

Sljedeća, posljednja premijera toga dijela godine 1993 (kazališne sezone 1992/1993) - Pucciniev *Plašt* - koliko god bila ambiciozno pripremana (a poslije će se vidjeti i sjajna rezultata), rađena je uz tinjajuće spoznaje skore smjene intendantata i resorne (umjetničke) uprave. Ansambl je u dobroj mjeri zburjen neznanjem pravih činjenica o tome što se događa. Podaci govore: poslije dvanaest godina uspješne intendanture Ivković se nije javio na (posljednji - prethodni je bio poništen) natječaj za mjesto intendantata Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Što je tome pridonijelo, jesu li postojali (i kakvi? i čiji?) "signali", sugestije ili "prijeteljska uvjerenja" - može se tek spekulirati. Je li bila presudna obavijest o (pre)skromnom proračunu i Ivkovićeve izjava na odgovarajućem mjestu (Sekretarijat društvenih djelatnosti) kako on s tim sredstvima *ne može ostvariti program?* Ili

nešto drugo, treće? Povijesno gledano, ne može se previdjeti Ivkovićevo vlastito odustajanje od sudjelovanja u natječaju za intendantsko mjesto. Odustajanjem Ivkovića odustali su i njegovi resorni umjetnički suradnici, v. d. ravnatelja Drame Želimir Mesarić i v. d. ravnatelja Opere Zoran Juranić, a dalje su svoje funkcije ostali obavljati pomoćnik intendanta Božidar Šnajder i tehnički upravitelj Mile Pešut.

Na raspisani natječaj za intendanta javio se dipl. pravnik Željko Čagalj, dotad pročelnik Upravnog odjela za upravne i pravne poslove (tadašnje) općine Osijek, prije tajnik Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Osijeku. Njegovu kandidaturu prihvatila je i podržala Općinska skupština na svojoj posljednjoj sjednici u dotadašnjem sastavu, krajem travnja 1993. Imenovanje je, od tadašnje ministrice prosvjete, kulture i športa Vesne Girardi-Jurkić, uslijedilo 17. svibnja 1993, od kada je Željko Čagalj službeni intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

Čagalj je odmah imenovao svoje suradnike: glumca Velimira Čokljata ravnateljem Drame, opernog solista Ferdinanda Zovka ravnateljem Opere, prihvatio je Božidara Šnajdera svojim pomoćnikom, a Milu Pešuta zadržao kao tehničkog rukovoditelja. Šefom računovodstva imenovao je (također dotadašnju djelatnicu) Ljubicu Momirski. Spomenimo ovom prigodom i podatak da se, poslije višemjesečne primopredaje, dotadašnji i novi intendant nisu mogli sporazumjeti o odgovarajućem radnom mjestu i statusu Zvonimira Ivkovića, tako da je negdašnji intendant sredinom prosinca godine 1993. definitivno napustio Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, te je sada pomoćnik intendanta Narodnog kazališta "Ivan pl. Zajc" u Rijeci. Ne bismo mogli ustvrditi da nije postojala dobra volja s jedne strane, pogotovo ne motiviranost (ostanka u Osijeku) s one druge, pa ipak...

Eto, u tom se slutećem (na kraju i ostvarenom) ozračju radala premijera Pucinijeva *Plašta*. *Još uvijek napola razrušeno i spaljeno kazalište, krovna konstrukcija nad uništenim gledalištem tek se ponovo zatvara* - piše Nenad Turkalj (*Bravo Osijek!*, "Vjesnik", 31. svibnja 1993) ... *Predstava i gledalište stisnuti su na očuvanoj pozornici, koju barbarski napadi slučajno nisu jače oštetili. Orkestar smješten po strani, a natisnani auditorij bez daha prati izvedbu i na kraju dugo i burno aklamira. U jednu večer igra samo jednočinka jer za odmor, a i za scenske promjene, nema prostora /.../ Konstatirajmo ponovo: manje kazalište, usprkos ratnim uvjetima, ostvaruje i dalje dobre i lijepe predstave. Bravo!*

Premijerom *Plašta* zaključena je 86. kazališna sezona Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, 1992/1993.

START NOVE KAZALIŠNE UPRAVE

Da novome intendantu Željku Čagalju nije odmah bilo posve lako, govori i razmjerno brzi "raskid" s imenovanim ravnateljem Opere Ferdinandom Zovkom. Od 1. rujna 1993. ravnateljem te umjetničke grane ponovno postaje maestro Zoran Juranić. Zovko ostaje u kazalištu u svojstvu opernog solista, prvaka, još dva mjeseca, a od 1. studenoga 1993. prestaje biti članom kazališta u kojem je proveo punih šesnaest sezona. Slično Ivkoviću - po vlastitoj odluci. *Odlazeći iz Osijeka, Ferdinand Zovko može biti zadovoljan svojim umjetničkim uratkom* - zapisao sam tada (*Adio, Zovko...!*, "Glas Slavonije", 3. studenoga 1993) ... *Potpisani autor, u svoje osobno ime, može samo poželjeti da (trenutačni?) odlazak tog umjetnika ne mora značiti i kraj*

njegova nastupanja pred osječkom publikom, koja je Zovka voljela, podržavala - a taj stav nije izmijenila ni danas!

Usporedo s imenovanjem maestra Juranića ravnateljem Opere, intendant Čagalj rasporedio je dotadašnju tajnicu Jozefinu Pucek na mjesto svoje pomoćnice, kao efikasnoga operativnog djelatnika. U kadrovskom smislu Čagalj više nije imao nikakvih "potresa" sve do, na žalost, iznenadne smrti upravitelja Tehnike Mile Pešuta, 22. rujna 1994. godine (umro je u 45. godini). Nekoliko dana kasnije (26. rujna 1994) na njegovo je mjesto, u "statusu v. d.", imenovan Željko Bandić, dotad već desetak godina rukovoditelj Službe održavanja.

Nova kazališna uprava doista je počela - ambiciozno. Vidi se to i po prvom odabranom naslovu u Drami - Krležinoj *Gospodi Glembajevima* (premijera 21. listopada 1993, redatelj Leo Katunarić). Te sezone slijede premijerni naslov *Kneginja čardaša* Emmericha Kálmána (premijera 6. studenoga 1993, dirigent Tomislav Uhlak, redatelj Vlado Štefančić), *Novogodišnji koncert* (26. prosinca 1993, dirigent Zoran Juranić), *Slavonska Judita* nepoznatoga hrvatskoga pisca (premijera 20. siječnja 1994, dramaturško "otkriće" i režija Marina Carića), *Don Pasquale* Gaetana Donizettija (premijera 26. veljače 1994, dirigent Peter Oschanitzky, redatelj Petar Vujačić), *Uskrsni koncert* (4. travnja 1994, dirigenti Zoran Juranić, Mladen Tutavac), *Istarska svadba* Antonija Smareglie (premijera 5. svibnja 1994. u Puli, dirigent Zoran Juranić, redatelj Krunoslav Cigoj), *Pokvarenjak* Raya Cooneya (premijera 17. svibnja 1994, redatelj Želimir Orešković).

U kazališnoj sezoni 1993/1994. izvode se i reprize predstava *Povratak* Srđana Tucića, njegova glazbena "replika" *Povratak* Josipa Hatzea, *Plašt* Giacoma Puccinija, *Crkveni miš* Borislava Vujčića, *Tena* Josipa Kozarca i Borislava Vujčića, *Zlatka* Ivana pl. Zajca, *Kidaj od svoje žene* Raya Cooneya. Premijera i repriza sveukupno je petnaest, što daje solidnu sliku repertoarnog kazališta, čak i zanemarujući uvjete u kojima se predstave pripremaju i prikazuju. Ili, možda bolje rečeno, unatoč tim uvjetima.

Gospoda Glembajevi Miroslava Krleže u potpunosti su odabir novoga ravnatelja Drame, glumca Velimira Čokljata. On ne zazire od četrdesetogodišnjeg neigranja te drame na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, čime su bile opterećene prijašnje uprave (mislim pritom na zahtjevnost predstave; slični slučaj kao i sa skoro isto tolikim razdobljem neuprizorenja u Osijeku Shakespea-reova *Hamleta*). Čokljat ne samo da se upušta u repertoarnu "avanturu" već i dovodi za naše prilike posve mlada redatelja Lea Katunarića, dvadesetosmogodišnjaka koji se "ispomaže" još mladom dramaturginjom Zinkom Kiseljak (rod. 1968). Kako nedugo nakon osječke premijere i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu uprizoruje *Glembajeve*, kritičarka studentskog magazina "Puls" Tatjana Gašparović uspoređujući te dvije predstave, zaključuje: *Gospoda Glembajevi uprizoreni u Osijeku (u režiji mladog Lea Katunarića) svakako su mnogo autorski predstava od HNK-ovske* (misli na zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište, opaska Lj. St.), "Puls", ožujak 1994. Kritičar Dalibor Foretić ("Novi list", 10. prosinca 1993) drži da je *sreća predstave što se našao neobičan Leone u tumačenju Velimira Čokljata. Taj Leone - istiće Foretić - nosi u sebi nešto djetinjasto meko, neku neurotičnu razmaženost koja kao da ga prati od ranog djetinjstva i tek u trećem činu skrutnjava se u intelektualnu oporost, nalik Visockome. Misao o Čokljatu kao motoru predstave osobito poantira osječka kritičarka Branka Čokljat u "Kultu" "Slavonskog magazina" (28. listopada 1993).*

Kálmánova *Kneginja čardaša* htjela je biti "kopča" s nasilno prekinutom posljednjom sezonom "mira" (1990/1991), naznačujući/isijavajući 1993. tu, kako izgleda, nimalo skromnu želju. Predstava je ostvarena s novim dirigentom, novom Sylvom, u "novom" prostoru izokrenute pozornice - a nakon uspjeha što su ga osječki solisti sezonu prije ostvarili u zagrebačkoj "Komediji" (koja je od Osijeka posudila i dekor i kostime). Pod naslovom *Povratak u punome sjaju* ("Glas Slavonije", 8. studenoga 1993), Branka Ban je zapisala: *Opereta je dio kazališne tradicije Osijeka. Ali, zasigurno, i budućnost. Potvrdila je to na najbolji mogući način preksinoćnja izvedba Kneginje čardaša, opereta Emmericha Kálmána, na osječkoj sceni. Bilo je to mnogo više od onog vanjskog sjaja koji je, nesumnjivo, zabljesnuo publiku u trenutku podizanja zastora, a bez čega opereta ne bi bila to što je.*

Godina 1993. završila je *Novogodišnjim koncertom*. Premda ponovno izvođen u kavani ("Central") - jer drugoga prostora, pogotovo kazališnog, nije bilo - bio je to koncert koji je potvrdio identitet orkestra *Osječke opere kao ansambla koji iskoračuje iz vremena stradalnika (unatoč neimaštini vlastitog prostora), koji modusom svoga djelovanja vodi osječki glazbeni život naprijed, prema profesionalizmu i umjetnosti u pravom smislu riječi* - kako je zapisala kritičarka Branka Ban ("Glas Slavonije", 30. prosinca 1993).

U GODINI OTVARANJA HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA

Premda neprestance u nadi, prateći sve vrlo složene akcije "zatvaranja" financijske konstrukcije kao i pojedine faze radova na obnovi osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, tračak sumnje da će ono u 1994. biti i otvoreno, gotovo je bio jači. Tako se početkom 1994. nitko (razuman) nije mogao zaricati o skorjoj "boljoj budućnosti" osječke Thalie. To, međutim, nije bilo kontraproduktivno umjetničkim ambicijama i doista marnome radu. Kao da se htjelo pokazati: ako i nemamo uvjete, mi, ipak, možemo... stvarati kazalište.

To se vrlo brzo pokazalo izvanredno učinkovitim pri radu na postavi *Slavonske Judite*, drame nepoznatoga hrvatskog pisca iz osamnaestoga stoljeća koju je, u svojim teatrološkim istraživanjima, "iznjedrio" naš jedini "patentirani juditolog" (kako ga je nazvao jedan kritičar), redatelj Marin Carić. Njegovo je osnovno polazište bilo - da je riječ o iznimnoj kulturološkoj činjenici, koja nam pokazuje da smo na ovim prostorima u 18. stoljeću imali visoku kazališnu kulturu, koja je imala uzor u bečkome baroknom teatru. Tekst *Slavonske Judite* do današnjih je dana sačuvala brodska ugledna obitelj Brlić. Rukopis je dr. Tomi Matiću na uporabu dala Zdenka Benčević-Brlić iz obiteljskog arhiva Brličevih. Tekst je po sjećanju zapisao Andrija Antun Brlić, učenik brodske franjevačke gimnazije, koji je u toj školskoj drami igrao ulogu Juditine sluškinje Habrahame. Njegov prijepis nije datiran, ali se smatra da je predstava *Judite* igrana negdje oko 1770. godine.

Naravno da (samo) ove kulturološke činjenice ne bi u živom kazališnom tkivu, u susretu s publikom značile odviše, da se posla nije prihvatio prokušani majstor koji je svoje kazališno uvjerenje pretočio u živu scensku estetiku.

U cjelini gledajući, predstava *Slavonska Judita* uspjela je današnjem gledateljstvu približiti vrijeme, život i jezik Slavonije 18. stoljeća, te i te kako iznenaditi današnje gledateljstvo snagom svoje izvorne dramske riječi kojoj protok vremena i različitost izraza nisu prepreka - zabilježila je kritičarka Branka Čokljat ("Glas Slavonije", 25. siječnja 1994). Dalibor Foretić komentirao je pak ovako predstavu: *Premda Slavon-*

ska Judita i poslije ove predstave ostaje scenski i dramaturški izazov, nudeći i druge mogućnosti, ovo je sasvim sigurno najveći dramski domet osječkog kazališta u ovim tužnim (po)ratnim prilikama i jedan od dosad najvećih događaja tekuće sezone ("Vjesnik", 31. siječnja 1994).

Recimo na kraju da je redatelj Carić na Marulićevim danima '94. u Splitu nagrađen za kontinuitet suvremenih scenskih istraživanja starije hrvatske baštine, koji se u njegovu slučaju ogleda u postavama Marulićeve *Judite* u Splitu i (lutkarska varijanta) u Zadru, te sada *Slavonske Judite* u Osijeku.

Sljedeća je premijera operna - Donizettijev *Don Pasquale* - imala ponešto zavrzlama s bolešću tenora, ali je "termin" vrlo kolegijalno spasio prijatelj osječkog kazališta Krunoslav Cigoj, i zatim ostao u podjeli kao, barem do sada, jedini tumač tenorske uloge Ernesta. Valja pripomenuti da je Cigoj svoju (profesionalnu) umjetničku karijeru i započeo upravo kao Ernesto na osječkoj pozornici 1968. godine kao devetnaestogodišnjak. *U cijelosti, izvedba se odlikovala čistim stilom* - zapisao je Davor Schopf u "Vjesniku", 1. ožujka 1994 - *izuzev kvarteta u drugome činu kada je dirigent pjevačima pustio na volju pjevanje iz puna grla.*

Ansambl Osječke opere nakon prvog uspjeha sa Zajčevom Zlatkom koju je iznjedrio prije dvije godine iz podruma usred rata, kvalitetom premijera poslije toga u nemogućim uvjetima teško oštećene kazališne zgrade - i najnovijom opernom predstavom pokazuje vitalnost i kontinuirani ozbiljan rad - mišljenje je Maje Stanetti ("Večernji list", 1. ožujka 1994). *Komična opera Don Pasquale Gaetana Donizettija* - nastavlja ona - *dobra je i razigrana predstava koja s razlogom razdraga gledalište koje je zajedno s orkestrom, pjevačima i scenografijom smješteno na pozornici, jedinom mogućem mjestu nakon bombardiranja osječkog Kazališta.*

Slijedio je *Uskrсни koncert*, izveden u Osijeku i u Vinkovcima. Pod naslovom *Ansambl se doista iskazao* Branka Ban nije krila svoje oduševljenje onime što je čula u crkvama Sv. Petra i Pavla, odnosno Sv. Mihovila (u baroknoj Tvrđi), gdje su koncerti održani. *Prvi Uskrсни koncert ansambla Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku pokazao je mnogo toga... Ukratko: koncertna djelatnost zauzima sve značajnije mjesto u životu ovoga ansambla i kuće* ("Glas Slavonije", 11. travnja 1994).

Krećući se uzlaznom linijom ansambl osječke Opere čekao je organizacijski i umjetnički možda najsloženiji zadatak. Riječ je o izvođenju razmjerno nepoznate *Istarske svadbe Antonija Smareglie* (1854-1929), rođenog Puljanina (otac Talijan, majka Hrvatica), gračkog, bečkog i milanskog daka. Predstava je pripremana u zajedničkoj produkciji s Pulafestivalom-Istarskim narodnim kazalištem i premijerno je izvedena u Puli. *Ni nakon svečane premijere održane na Dan grada Pule i 140. obljetnice skladateljeva rođenja, kao i 100. obljetnice praizvedbe, uzbuđenje oko izvedbe Istarske svadbe Antonia Smareglie nije splasnulo* - pisala je Maja Stanetti (*Otkriće hvaljenog i osporavanog*, "Večernji list", 14. svibnja 1994) - *I posljednja je, treća pulska izvedba u Istarskom narodnom kazalištu - koju je pripremio ansambl Hrvatskog narodnog kazališta iz Osijeka uz sudjelovanje zbora "Matko Brajša Rašan" i umjetničke škole "I. M. Ronjgov" iz Pule te folkloru Zajednice Talijana iz Vodnjana - ispraćena ovacijama pa i suzama. Preseljenje, odnosno premijera u Osijeku, najavljena je za 26. svibnja, a kasnije i turneja po Istri.*

Davor Schopf, Branka Ban, Dražen Badjun, Svjetlana Hribar, Lada Duraković... samo su neki od kritičara koji su afirmativno pisali o predstavi - uz mnoge

talijanske koji su, kao i Smareglina rodbina iz Italije, posebno došli u Pulu vidjeti predstavu. Ovom prigodom složili bismo se s navodom Branke Ban: *Osječko-pulski projekt Istarske svadbe, pod ravnanjem maestra Zorana Juranića, doista je potvrdio kako je vrijedilo ponovno otkriti Smaregliju. I to zbog više razloga, od kojih su najvažniji oni koji se upisuju u povijest nacionalne glazbe (Novo otkriće, "Glas Slavonije", 14. svibnja 1994).*

Na završetku te sezone, 1993/1994, i dramski se ansambl odlučio za repliku. Izbor je pao na Raya Cooneya, te je nakon njegove komedije *Kidaj od svoje žene*, najgledanije osječke predstave, postavljen njegov *Povratak*, što je pomalo "ziheraški" potez, ali ne i nelogičan u situaciji kada nije trebalo publiku samo "privući" već je pomalo i "opustiti", a svakako i nagraditi. *Ovaj repertoarni potez dramskoga programa na neki je način nastavak na prošlosezonsku komediju istoga autora Kidaj od svoje žene, iako predstave nisu sadržajno povezane - pisala je Branka Čokljat (Čestitke cijelom ansamblu, "Glas Slavonije", 23. svibnja 1994). Gotovo je posve ista i ekipa koja je gradila predstavu. Osječko je kazalište jednostavno gledateljima ponudilo dobru i laku komediju, kakva se publici sviđa, koristeći se provjerenim receptom i sastojcima!.../ Doista možemo biti zadovoljni ostvarenjima cijeloga ansambla, koji je u ovoj razigranoj i ruspusnoj komediji još jednom pokazao svoju sposobnost i zajedništvo... .*

Sudjelujući s tom predstavom na Danima satire u Zagrebu, glumac Damir Lončar osvojio je glumačku nagradu Zlatni smijeh, a na Danima otvorenog kazališta u Osijeku predstava je, uz to što je tijekom sezone bila nagledanija, glasovanjem publike ocijenjena i najboljom. Bio je to, dakle, uspješni završetak treće ratne sezone osječkoga kazališta. Bez izravne ratne ugroženosti, ali s velikim problemom, brigom i neizvjesnošću hoće li, i kada, sanacija devastiranog zdanja biti i završena. S tim su se mislima kazališni djelatnici, sa sezonom već zašlom u mjesec srpanj, otputili na više nego zasluženi - kazališni raspust.

KRAJ GODINE U ZNAKU POČETKA

A onda, potkraj tog mjeseca, kao "bomba" odjeknuo je naslov u "Glasu Slavonije" (28. srpnja 1994) *Božićni koncert u obnovljenom kazalištu!* Vjerodostojnost toj vijesti dao je posjet osječko-baranjskog župana Branimira Glavaša Hrvatskom narodnom kazalištu i njegova poslovično oštra ali (i) nedvosmislena izjava: *Očekujemo od hrvatske Vlade pomoć pri završetku obnove Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, budući da je ono jedino nacionalno kazalište u Slavoniji i Slavonci imaju pravo imati svoje kazalište. Očekujemo da Vlada osigura bar minimum sredstava, onoliko koliko je osigurala za obnovu Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu. Mislim da na to imamo pravo i opravdano očekujemo da će hrvatska Vlada donijeti odluku da se ovih dana odobre sredstva za završetak obnove Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.*

Nije onda čudno da su se kazalištarci, odmah po završetku raspusta, svojski prihvatili posla. Objavljena je knjižica repertoara 1994/1995. s dvadesetak biranih naslova (polovica premijere), raspisana je pretplata za "staro" ali isto tako i za "novo" gledalište, a u Drami i u Operi počeli su pokusi novih djela.

Do kraja 1994. godine izvedene su premijere: *Dužijanca* Josipa Andrića (premijera 29. listopada 1994, dirigenti Zoran Juranić, Mladen Tutavac, redatelj Petar Šarčević), *Bljesak zlatnog zuba* Mate Matišića (premijera 26. studenoga 1994, reda-

telj Zoran Mužić), *Novogodišnji koncert* (29. prosinca 1994, dirigent Peter Oshantitzky). U međuvremenu, 27. prosinca 1994, na otvorenju obnovljenog Hrvatskoga narodnog kazališta izveden je svečani program pod naslovom *Slavonski prepород*, u izboru i obradi tekstova Stanislava Marijanovića, pod dirigentskim vodstvom Zorana Juranića i u režiji Krunoslava Cigoja. Tu je premijeru - ujedno i blistavo obnovljeno kazalište - posredstvom Hrvatske televizije vidio najširi auditorij. Istodobno, to je bila i jedina premijera - bez reprize!

Od repriznog repertoara, u prvome dijelu sezone 1994/1994 (do kraja godine 1994), izvođene su sljedeće predstave: *Slavonska Judita* nepoznata hrvatskoga pisca, *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krleže, *Don Pasquale* Gaetana Donizettija, *Pokvarjenjak* Raya Cooneya, *Istarska svadba* Antonija Smareglie, *Kidaj od svoje žene* Raya Cooneya, *Tena* Josipa Kozarca - Borislava Vujčića, *Kneginja čardaša* Emmericha Kálmána. Nisu (još) izvođene reprize Zajčevih opera *Nikola Šubić Zrinski* i *Zlatka* - u očekivanju "velike" scene - te Puccinijev *Plašt*.

Do kraja kazališne sezone 1994/1994. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku kani premijerno uprizoriti, odnosno izvesti sljedeće naslove: u Drami - *Zlatousti ili tužni dom Hrvatske* Stjepana Tomaša (praizvedba), *Požar strasti* Josipa Kosora, *Tartuffe ili licemjer* Molièrea, u Operi - *Osijek 1925* Branka Mihaljevića (praizvedba), *Mislav* Ivana pl. Zajca, te *Uskršni koncert* i *Koncert uz Dan državnosti*. Kazalište je i suorganizator odnosno organizator dviju značajnih manifestacija - kazališno-teatrološke *Krležini dani* (planirane za siječanj 1995) i popularno-pučke *Dani otvorenog kazališta* (u rujnu 1995).

Kakve su, međutim, bile posljednje premijere u improviziranome scenskom prostoru razrušene kazališne zgrade?

Izbor Dužijance na tragu je istraživačkog repertoara HNK Osijek za koji je najzaslužniji dirigent Zoran Juranić, ravnatelj Opere, a koji je ansambl slavno započeo u najgora ratna vremena Zajčevom Zlatkom i nastavio se Smareglinom Istarskom svadbom u oduševljenoj Puli i Osijeku - zapisala je M. Stanetti (Prilog istraživanju, "Večernji list", 5. studenoga 1994). Dužijanca - opera koja se osniva na bačkom glazbenom folkloru, motivima Bunjevačkog momačkog kola i pjesme o žetvi Ej, što je lipo žito, ponekad, za jednostavnu potku, prezapletene građe - još je jedan, iako ne takvog kalibra, vrijedan prilog takvom usmjerenju. Pod naslovom Bravo osječkom ansamblu! Branka Ban u "Glasu Slavonije", 2. studenoga 1994, bilježi da je prva ovosezonska operna premijera HNK u Osijeku, Dužijanca Josipa Andrića, narodna opera iz bunjevačkoga života, zaživjela u stvarnosti kao još jedan segment hrvatske glazbene baštine. Pod ravnanjem maestra Zorana Juranića, u režiji Petra Šarčevića, predstavu je izuzetno dobro primila osječka publika.

Pripomenimo da je poseban događaj bilo gostovanje Osječana u mađarskom gradu Baji, među tamošnjim Hrvatima. Na pravu svečanost uprizorenja "njihove" tematike došli su i Hrvati iz Subotice kojima je to bio rijetki susret s izvornom hrvatskom kulturom. Po mnogim mišljenjima i ostao je - nezaboravan!

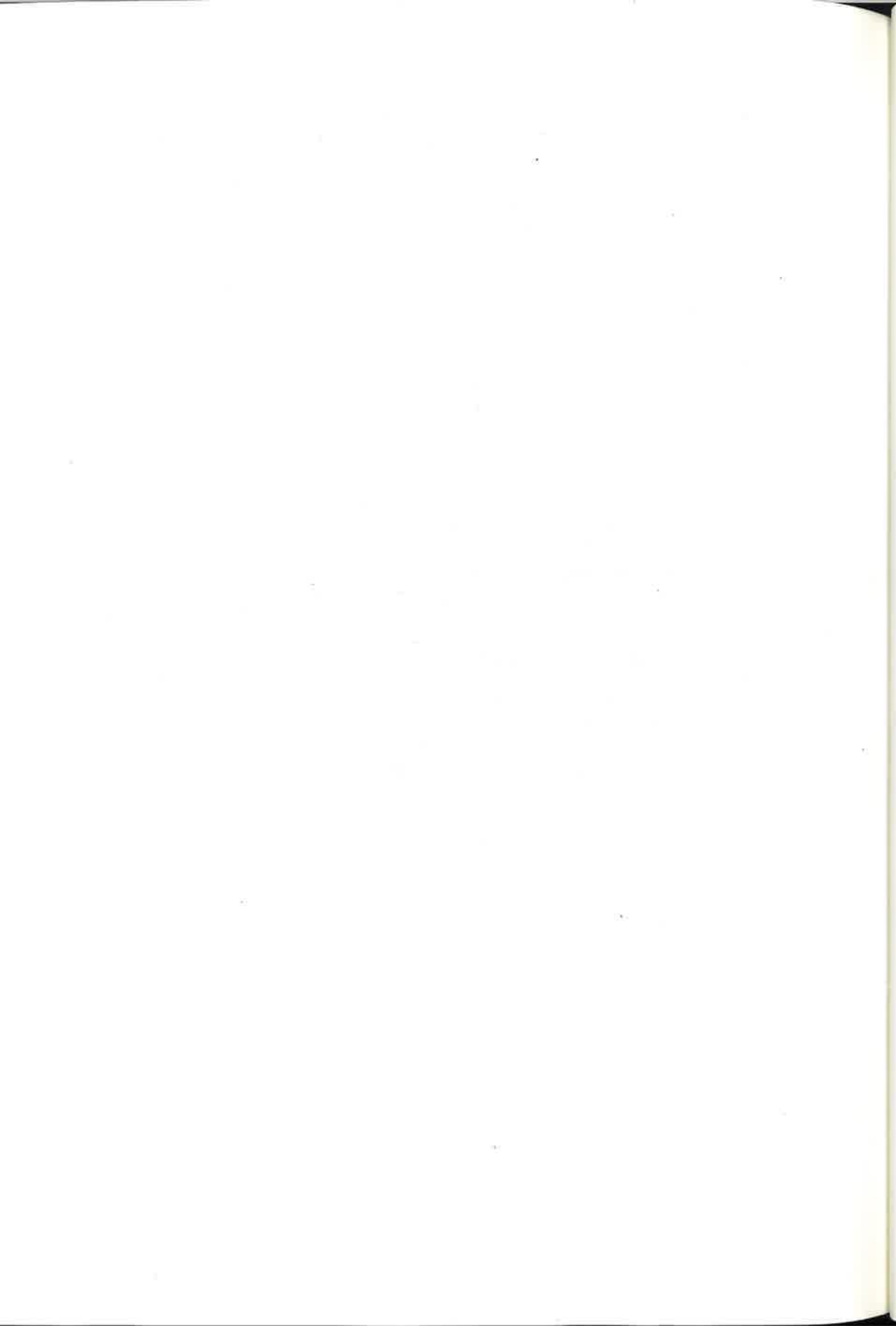
Drama Hrvatskoga narodnog kazališta izvođenjem *Blijeska zlatnoga zuba* Mate Matišića željela je reaktualizirati njegov dramski prvijenac praizveden u splitskome HNK 1987, gdje je ta drama prošla prilično nezapaženo. Osječko je se kazalište sada sjetilo s dobrim razlogom [...] Posebno važna je ova predstava za osječko kazalište zbog toga što je ono njome željelo predstaviti novu glumačku klasu koja će, nakon dvije

godine studija, sada znatno ojačati ansambl [...] Ponadajmo se stoga da će i ova klasa donijeti polet osječkom kazalištu kao i ona prethodna (Dalibor Foretić *Epilog napisanoj drami*, "Vjesnik", 2. prosinca 1994). Branka Čokljat, pod naslovom *Velika dramska predstava* ("Glas Slavonije", 7. prosinca 1994), napisala je opsežniji tekst koji je u dobroj mjeri, i vjerujemo s dobrim namjerama, ujedno smjerkazan: *Nema sumnje da je ovo još jedna dopadljiva predstava - veli Branka Čokljat - ali osim Glembajevih (čija je premijera bila davno) u osječkom HNK-u nema reprezentativnoga dramskog djela koje bi predstavljalo razinu državne kazališne kuće. Sav repertoar većinom se svodi na pučki teatar ili zabavnu komediju. Možemo se samo nadati da će u budućnosti glumci dobiti priliku i za slojevitija ostvarenja.*

O *Novogodišnjem koncertu* do trenutka pisanja ovog teksta, kasnoga prosinca godine 1994, nije izašla ni jedna kritika. Jedino je poznato da se gotovo ni na jedan, od tri održana (dva u 1994. godini i jedan najavljen za 3. siječnja 1995) gotovo nije mogla nabaviti ulaznica. Dobar pokazatelj za budućnost, u svakom slučaju.

Neka mi bude dopušteno na kraju ove kazališne kronike, ljetopisa možda najtežih dana koje je Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku zajedno sa svojim djelatnicima prolazilo (pa i ja - da budem neskroman - svakodnevno sa svima ostalima), odužiti jedan publicistički dug. U svojoj redovitoj kolumnističkoj rubrici *Kazališna očuđenja* u "Glasu Slavonije" pisao sam 4. lipnja 1994: *Valja zabilježiti prvu godinu intendanta Željka Čagalja, dokumentirajući najnoviji odsječak osječke kazališne povijesti. Došavši, naime, na čelo HNK u nadasve složenom trenutku kazališta bez svoje dvorane (problem rješenja koje nikako nije samo u rukama intendanta HNK - ali je i nedvojbeno i te kako ovisno o njegovoj spretnosti i vlastitom "akcijskom" motoru), Željku Čagalju ne preostaje drugo do da mjeru uspješnosti svoje intendanture "izmjeri" prvenstvenim rješenjem tog, za umjetnike i publiku egzistencijalnog pitanja. Čagalj je u tome uspio! Pa i da nije bilo drugoga - a prethodne stranice, nadam se dokumentirano, govore da je toga i te koliko bilo - već bi i po tome bio zaslužan intendant. Ili, pak, samo INTENDANT - da izbjegnem tautologiju!*

PEDAGOŠKI FAKULTET
KNJIŽNICA - OSIJEK



NAPOMENA

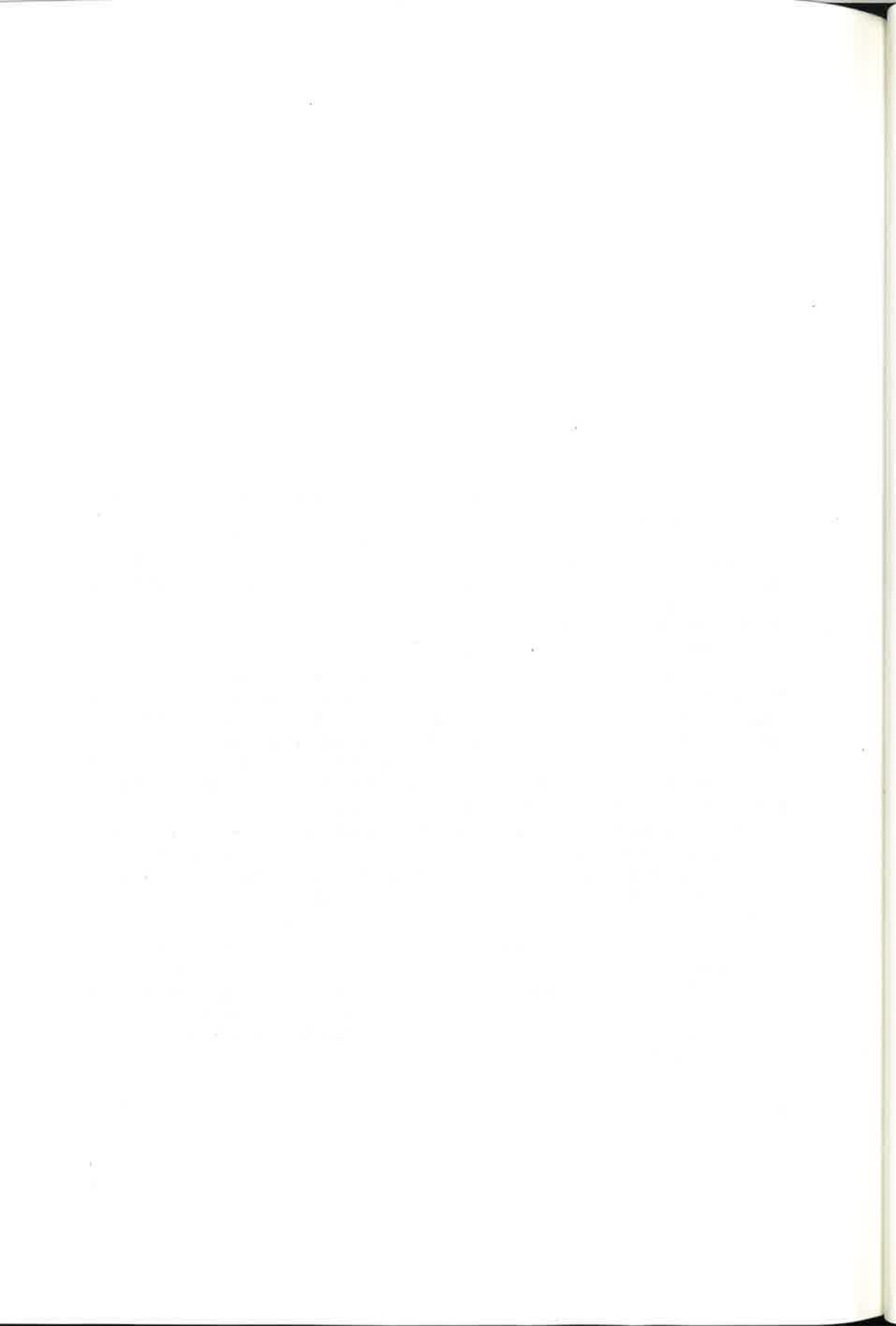
Budući da od dvadeset i osam prijavljenih referenata četiri nisu mogla doći na znanstveno savjetovanje, a trojica nisu pravodobno dostavila svoja priopćenja za tisak, dok se nekoliko autora posve ili samo djelomice udaljilo od najavljene tematike, priređivač zbornika je morao i ovaj put, kao i u prethodna dva izdanja, odstupiti od redosljeda utvrđenog programom savjetovanja i iznaći redosljed koji je više odgovarao temama i značenju prikupljenih priopćenja te njihovom problemskom odnosno kronološkom slijedu. Mole se svi sudionici savjetovanja da prihvate navedene razloge i usvoje ovo obrazloženje.

U zbornik su, na prijedlog predsjednika Odbora *Krležinih dana* Branka Hećimovića, a uz suglasnost ostalih članova Odbora, uvrštena i dva prigodna kazivanja vezana za predstavljanje prvog sveska *Krležijane*, koji nemaju samo dokumentarnu nego i znanstvenu razinu, te prilozi u čast otvorenja obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnoga kazališta, kojima se kazališno-teatrološka manifestacija *Krležini dani* pridružuje slavlju povijesnog čina svojeg utemeljitelja i glavnog financijera, jedinstvenom slavlju Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

Zbog ograničenih novčanih sredstava, a i ograničenog vremena za objavljivanje, u zborniku na žalost nisu tiskani svi predviđeni, naručeni i prikupljeni tekstovni i likovni prilozi o Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku, pa tako, između ostalih, ni teatrografska obrada repertoara osječkog kazališta od 1991. do 1994. godine. No to ne znači da se od njihova objavljivanja zauvijek odustalo.

Pripremajući zbornik za tisak, priređivač je maksimalno poštivao integralnost tekstova, osim u slučaju priloga *Ratni repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1991-1994*, Ljubomira Stanojevića, koji je primljen u posljednji trenutak i morao je biti kraćen zbog unaprijed ugovorenog opsega izdanja, a lektorica se ograničila na najnužnije intervencije koje nisu zadirale u leksiku i morfologiju te u osobni izraz suradnika zbornika.

B. H.



KAZALO IMENA

<i>Abraham</i>	31	<i>Audran, Edmond</i>	151
<i>Abráhám, Paul</i>	148, 158, 159	<i>Augustinčić,</i>	
<i>Abramović, Snježana</i>	265	<i>Aleksandar</i>	231, 232, 257
<i>Aćimović, Milorad</i>	149, 150, 151	<i>Azorin, Antonio</i>	91
<i>Adamček, Vladimir</i>	258, 260, 262, 263, 268	<i>Babić, Ljubo</i>	140, 157, 190, 191
<i>Adorno, Theodor</i>	27, 215	<i>Babić, Mirjana</i>	222
<i>Adžić, Miodrag</i>	190	<i>Bach, Ernst</i>	139, 161
<i>Agbaba, Zvonko</i>	190	<i>Bach, Josip</i>	13, 166, 180, 188, 201
<i>Ajh, Feliks</i>	254	<i>Bačić, Radoslav</i>	245, 249
<i>Ajvaz, Milan</i>	147	<i>Badalić, Ivo</i>	149, 251
<i>Albee, Edward</i>	255	<i>Badalić, Josip</i>	198
<i>Albini, Srećko</i>	138, 159, 161, 180, 250-252, 256	<i>Badjun, Dražen</i>	275
<i>Aleksandar Veliki</i>	249	<i>Bajsić, Zvonimir</i>	77
<i>Alighieri, Dante</i>	214	<i>Bakliža, Darko</i>	202
<i>Alliger, Amand</i>	145, 149, 151, 152, 154, 157, 158, 161, 163	<i>Bakmaz, Ivan</i>	59, 60, 64, 72, 129, 133, 212
<i>Anderson, Laurie</i>	266	<i>Baković, Damir</i>	222
<i>Andrić, Josip</i>	169, 276	<i>Bakran, Tomo</i>	55
<i>Andrić, Nikola</i>	91, 169, 177, 180, 187, 198, 245, 246, 249, 250	<i>Balog, Ivan</i>	255
<i>Androić, Mira</i>	107	<i>Balkanska, Mima</i>	158
<i>Anić, Jelka</i>	176	<i>Balzac, Honoré de</i>	146
<i>Anić, Josip</i>	176	<i>Baljak, Vesna</i>	263
<i>Antoine, Andre</i>	151	<i>Ban, Branka</i>	269, 270, 273-276
<i>Antongini</i>	119	<i>Ban, Hrvoslav</i>	59, 60, 66, 72
<i>Aparac, Luka</i>	224, 255	<i>Banham, Martin</i>	202
<i>Appia, Adolphe</i>	13	<i>Bandić, Željko</i>	232, 272
<i>Apollinaire,</i>		<i>Baranović, Kaja</i>	156
<i>Guillaume</i>	134	<i>Barbarić, Milivoj</i>	251
<i>Aranicki, Aleksandar</i>	169	<i>Bartulović, Niko</i>	165
<i>Aretej</i>	9-11, 14	<i>Bašić, Jasna</i>	217
<i>Aristotel</i>	44, 164, 198	<i>Batušić, Nikola</i>	12, 69, 70, 74, 96, 108, 164, 178, 184, 196-198, 212, 225
<i>Armanini, Ante</i>	60	<i>Batušić, Slavko</i>	23, 37, 164, 166, 168, 174, 184, 187
<i>Arnold, Franz</i>	139, 161	<i>Baudelaire, Charles</i>	113
<i>Artaud, Antonin</i>	198	<i>Beasy, Shirley</i>	266
<i>Asić (Šokčević), Jelka</i>	168, 169	<i>Becić, Vladimir</i>	120
<i>Asić, Milan</i>	168, 169	<i>Beck (Bek), Viktor</i>	251
<i>Auden, Wystan Hugh</i>	46	<i>Becket, Thomas</i>	59

<i>Beckett, Samuel</i>	13, 96, 255, 265, 266	<i>Bombacci, Nicolo</i>	123
<i>Begović, Božena</i>	187	<i>Borghesia</i>	266
<i>Begović, Ingrid</i>	256	<i>Bosanac, Đorđe</i>	222, 232, 256, 258, 262, 263, 266
<i>Begović, Milan</i>	13, 16-18, 83, 88, 140, 149, 154, 158, 194, 201, 251, 252, 261, 266	<i>Bourek, Zlatko</i>	53, 223
<i>Beker, tiskar</i>	38	<i>Božić, Mirko</i>	134, 169
<i>Benatzky, Ralph</i>	148	<i>Bösendorf, Josip</i>	248
<i>Bence, Hirsch</i>	261	<i>Brahms, Johannes</i>	270
<i>Benčević-Brlić, Zdenka</i>	273	<i>Branković, Aurelija</i>	254
<i>Benčina, Antun</i>	233	<i>Brantome, Pierre de</i>	109
<i>Benelli, Sem</i>	119, 125	<i>Brecht, Bertold</i>	16, 132, 135, 199, 216
<i>Beneš, Jára</i>	156	<i>Brečić, Petar</i>	269
<i>Benešić, Julije</i>	7, 41, 179-181, 184, 201	<i>Brešan, Ivo</i>	89, 129, 133, 199, 202, 203, 256, 257
<i>Bennett, Richard Rodney</i>	256	<i>Brešić, Vinko</i>	217
<i>Benić, Vladimir</i>	262	<i>Brezovački, Tito</i>	23, 30
<i>Bergerac, Cyrano de</i>	109, 111	<i>Britten, Benjamin</i>	256
<i>Berešić, Željko</i>	262	<i>Brkanović, Ivo</i>	256
<i>Bersa, Blagoje</i>	256	<i>Brlek (Brlek-Kurić), Mira</i>	254, 257
<i>Berija, Lavrentij Pavlovič</i>	8	<i>Brlek, Zdenko</i>	223
<i>Bibanović, Dubravko</i>	257	<i>Brlenić-Vujić, Branka</i>	99, 212
<i>Bijelić</i>	146	<i>Brlić, Andrija Antun</i>	273
<i>Bikić-Stanojević, Ana - vidi: Stanojević, Ana</i>		<i>Brlić, obitelj</i>	273
<i>Bilderbec, Alexandar</i>	249	<i>Brodnjak, Vlado</i>	25
<i>Binički, Aca</i>	148	<i>Bromond, Claude</i>	39
<i>Bizet, Georges</i>	159, 257	<i>Bronnen, Arnolt</i>	15
<i>Bjelousova, Pelagija</i>	38	<i>Brook, Piter</i>	195
<i>Blumenthal, Oskar</i>	157	<i>Broz Tito, Josip</i>	38
<i>Boban, Božidar</i>	223	<i>Brozović, Dalibor</i>	44, 211, 213
<i>Boban, Ivica</i>	71	<i>Brnčić, Marijan</i>	255
<i>Bock, Jerry</i>	256	<i>Budak, Irena</i>	232
<i>Boeser, Knut</i>	156	<i>Budak, Pero</i>	169, 254
<i>Bogdanović, Milan</i>	169	<i>Buđić, Ela</i>	256
<i>Bogdanović, Slavko</i>	222	<i>Buonarroti, Michelangelo</i>	13, 15, 16
<i>Bogić, Vitomir</i>	154	<i>Buharin, Nikolaj Ivanovič</i>	122
<i>Bogišić, Vlaho</i>	217	<i>Buić, Jagoda</i>	190
<i>Bogner-Šaban, Antonija</i>	136, 155, 165, 212, 219, 224, 225	<i>Bukovac, Vlaho</i>	247, 250
<i>Bogović Mirko</i>	161, 168	<i>Bukšek, Rudolf</i>	251
<i>Boileau-Despréaux, Nicolas</i>	198	<i>Bulatović, Božo</i>	11
<i>Boito, Arrigo</i>	193	<i>Burke, Edwin</i>	143
		<i>Burhan, Rahim</i>	206
		<i>Bús Fehete, László</i>	147, 150, 159, 163
		<i>Buzančić, Boris</i>	107
		<i>Byron, George Gordon</i>	93

<i>Cagliostro</i> , Alessandro	125	<i>Čagalj</i> , Željko	211, 227, 229, 258, 259, 271, 272, 277
<i>Camus</i> , Albert	261	<i>Čajkovski</i> , Pjotr Iljič	251, 257
<i>Cankar</i> , Ivan	203, 254	<i>Čaki</i> , Lili	257
<i>Car Emin</i> , Viktor	13, 121, 127	<i>Čana</i> , Saša	233
<i>Čarić</i> , Marin	70-72, 103-106, 257, 261, 272-274	<i>Čapek</i> , Karel	14
<i>Carlson</i> , M.	199	<i>Čehov</i> , Anton Pavlovič	251, 254
<i>Carrieri</i> , Raffaele	119, 125	<i>Čengić</i> , Enes	7, 39, 54
<i>Cassanova de Seingalt</i>	125	<i>Černov</i> , Viktor Mihajlovič	122
<i>Cassou</i> , Jean	8	<i>Čičerin</i> , Georgij Vasiljevič	124
<i>Castelevetro</i> , Lodovico	198	<i>Čokljat</i> , Branka	269, 270, 273-275, 277
<i>Cataldo</i> , G.	160	<i>Čokljat</i> , Mirjana	222
<i>Cave</i> , Nick	266	<i>Čokljat</i> , Velimir	202, 212, 232, 257, 258, 272, 273
<i>Cawley</i> , A. C.	60, 72	<i>Čolak</i> , Tode	25
<i>Cebić</i> , Josipa	232	<i>Čorić</i> , Ksenija	222, 265, 266
<i>Cenčić</i> , Maksimilijan	261, 262	<i>Čorić</i> , Šimun Šito	69, 71
<i>Cesarec</i> , August	17, 54	<i>Črnja</i> , Zvane	8
<i>Cesarić</i> , Dobriša	88	<i>Čubra</i> , Božena	254
<i>Cezar Julije</i>	91	<i>Čubrilo</i> , Zoran	223
<i>Cezner</i> , Tomislav	263	<i>Čuić</i> , Stjepan	255
<i>Chaplin</i> , Charles	97, 102	<i>Čuturović</i> , M.	156
<i>Chiara</i> , Piero	119-121, 123, 124	<i>Čimbur</i> , Pero	255
<i>Chopin</i> , Frédéric François	127	<i>Čirić</i> , Petar	249
<i>Christie</i> , Agatha	39, 42	<i>Čopić</i> , Branko	254
<i>Cigoj</i> , Krunoslav	231-233, 264, 272, 274, 276	<i>Čopić</i> , Vlado	38
<i>Čihlar Nehajev</i> , Milutin	13, 164, 266	<i>Čorović</i> , Svetozar	146
<i>Cilić</i> , August	142, 145, 146	<i>Čosić</i> , Mirko	233
<i>Claudiel</i> , Paul	13, 83	<i>D'Amico</i> , Silvio	60, 72, 198, 200
<i>Comisso</i> , Giovanni	125	<i>D'Annunzio</i> , Gabriele	118-126
<i>Cooney</i> , Ray	258, 268, 270, 272, 275, 276	<i>Dante</i> - vidi: <i>Alighieri</i> , Dante	90
<i>Coster</i> , Charles de	28, 29	<i>Deanović</i> , Mirko	157, 159
<i>Coward</i> , Noel	149	<i>De Benedetti</i> , Aldo	13, 251
<i>Craig</i> , Edward Gordon	13	<i>Dečak</i> , Mirko	220
<i>Crnojević</i> , Dubravka	257	<i>Dedić</i> , Arsen	257
<i>Csikos-Sessia</i> , Bela	228, 230, 234	<i>Dedijer</i> , Danica	124
<i>Cvetičanin</i> , Jagoda	263	<i>Dell'Agata</i> , Giuseppe	23
<i>Cvetičanin</i> , Slobodan	233, 263, 264	<i>Delorko</i> , Olinko	14, 74, 174, 175, 183, 187, 203, 250, 251
<i>Cvitković</i> , Branka	221	<i>Demeter</i> , Dimitrije	
<i>Cvjetičanin</i> , Ruža	148		
<i>Cvjetković</i> , Vesna	20		
<i>Čačić</i> , Adeleida	265		

<i>De Michelis, Cesare</i>	123, 124	<i>Durbešić, Tomislav</i>	212, 257, 262
<i>Deutsch, Lea</i>	158	<i>Dürenmatt, Friedrich</i>	254
<i>Deutsch, Ernst</i>	148	<i>Durieux, Tilla</i>	148, 252
<i>Dević, Đurđa</i>	254	<i>Duvignaud, Jean</i>	78, 198
<i>Deželić, Berislav</i>	168	<i>Džambić, Stanka</i>	265
<i>Deželić, Dubravka</i>	168		
<i>Dežman Ivanov, Milivoj</i>	39, 168	<i>Đodan, Šime</i>	32
<i>Diamantenstein, Alfred</i>	24	<i>Đorđević, Bora</i>	29
<i>Dickens, Charles</i>	139	<i>Đorđević, Igor</i>	- vidi: <i>Valeri, Igor</i>
<i>Diderot, Denis</i>	198	<i>Đukes, Zvonimir</i>	254
<i>Dinić, M. D.</i>	250	<i>Đurić, Vojislav</i>	25
<i>Dioklecijan</i>	108		
<i>Dirnback, Ernest</i>	140, 142, 147, 149, 154-157, 160-162	<i>Edip</i>	46
<i>Dobričanin, Dragutin</i>	254	<i>Ekl, Andreja</i>	106
<i>Dobrić, Stjepan</i>	146, 151, 153, 154, 157-163, 252, 253	<i>Eliade, Mircea</i>	26
<i>Dobrović, Petar</i>	53	<i>Eliot, Thomas Stearns</i>	59, 72, 83
<i>Dogan, Boris</i>	106	<i>Empson, William</i>	43
<i>Domančić, Mato</i>	254	<i>Erazmo Rotterdamski</i>	48
<i>Domić, Ljiljana</i>	88	<i>Erdman, Nikolaj Robertovič</i>	261
<i>Domincijan</i>	62	<i>Erdödy, Emerih</i>	66-68
<i>Domjanić, Dragutin</i>	23, 24, 26, 29, 33-37	<i>Ertl, Rudolf</i>	158
<i>Donadini, Ulderiko</i>	13, 17, 133, 134, 251	<i>Erwin, Ralph</i>	151
<i>Donat, Branimir</i>	22, 107, 108, 212, 217	<i>Eshil</i>	250
<i>Donizetti, Gaetano</i>	255, 272, 274, 276	<i>Euripid</i>	250, 251
<i>Dostojevski, Fjodor Mihajlovič</i>	139, 160, 168, 250, 251	<i>Eysler, Edmund</i>	251
<i>Drach, Vanja</i>	257		
<i>Dragojlović, Tihana</i>	265	<i>Fabrio, Nedjeljko</i>	118, 212, 224, 267
<i>Dragošić, Higin</i>	265	<i>Fališevac, Dunja</i>	57, 58, 69, 111
<i>Dragutinović, Leon</i>	250	<i>Fall, Leo</i>	151, 158, 252
<i>Drašković, Juraj</i>	32	<i>Faller, Nikola</i>	250
<i>Drnić, Božidar</i>	147, 149, 150	<i>Fancev, Franjo</i>	30, 32
<i>Druzović, Erika</i>	148	<i>Fančović, Nada</i>	254
<i>Držić, Marin</i>	94, 95, 161, 166, 168, 169, 203, 253, 254, 256	<i>Fanelli, Mario</i>	53, 55
<i>Dubajić, Dejan</i>	142, 145, 146, 148	<i>Fatović, Damir</i>	233
<i>Dubajić, Margita</i>	145, 148	<i>Fehér, Ivan</i>	254
<i>Dujšin, Dubravko</i>	182, 184	<i>Feldman, Miroslav</i>	17, 148, 149, 158, 161, 168, 252, 254
<i>Dumas, Alexandre, otac</i>	29	<i>Felice, Renzo de</i>	119, 123, 124
<i>Duraković, Lada</i>	275	<i>Fellner, Ferdinand</i>	186
		<i>Feman, Mladen</i>	53
		<i>Fergusson, Francis</i>	198
		<i>Festetić, Zorka</i>	254
		<i>Feuchtwanger, Leon</i>	91
		<i>Feydeau, Georges</i>	261
		<i>Fijan, Andrija</i>	176, 177
		<i>Firinger, Kamilo</i>	137, 245, 248
		<i>Firinger, Vesna</i>	157

<i>Füchtner</i>	144	<i>Gavella, Branko</i>	14-18, 53, 140, 141, 145-147, 157, 180, 181, 187, 191, 203, 263
<i>Flaker, Aleksandar</i>	11, 48, 132, 217	<i>Gavran, Miro</i>	133, 199
<i>Flaker, Vida</i>	107, 197, 200, 212, 225	<i>Gavrilović, Aleksandar</i>	141, 143, 147, 149- 155, 159-161, 163, 250-254
<i>Flod, Ivan</i>	245	<i>Gavrilović, Mica</i>	140, 143, 147, 159, 163, 254
<i>Fodor, László</i>	142, 148, 150, 158, 161	<i>Gavrilović, Miodrag</i>	254
<i>Foglar, Zlatko</i>	255	<i>Gavrilović, Mira</i>	254
<i>Foretić, Dalibor</i>	270, 272-274, 277	<i>Gazarović, Marin</i>	70
<i>Foretić, Silvije</i>	254	<i>Genet, Jean</i>	13
<i>Forko, Ladislav</i>	30	<i>Gerić, Vladimir</i>	187, 199, 254
<i>Forster, Friedrich</i>	157	<i>Gerner, Eliza</i>	212
<i>Forti, A.</i>	124	<i>Giolitti, Giovanni</i>	122
<i>Fotez, Marko</i>	70, 161, 164, 176, 184, 253	<i>Girardi-Jurkić, Vesna</i>	229, 271
<i>Frangeš, Ivo</i>	11, 129, 217	<i>Giraudoux, Jean</i>	255
<i>Frangeš, Neven</i>	222	<i>Giulietti</i>	123
<i>Franičević, Marin</i>	25	<i>Gjungjenac-Gavella, Zlata</i>	154
<i>Franjo Josip I.</i>	119	<i>Glavačević, Mica</i>	254
<i>Frank, Bruno</i>	142	<i>Glavaš,</i>	
<i>Frankopan, Krsto</i>	32, 37	<i>Andrija-Buerov</i>	24
<i>François I.</i>	175	<i>Glavaš, Branimir</i>	211, 227, 230, 259, 260, 275
<i>Freud, Sigmund</i>	46, 91	<i>Gligo, Asja</i>	151, 152, 156, 159, 162
<i>Freudenreich,</i>		<i>Gluck, Christop</i>	
<i>Aleksandar</i>	166	<i>Willibald</i>	192
<i>Freudenreich,</i>		<i>Goethe, Johann</i>	
<i>Dragutin</i>	176	<i>Wolfgang</i>	203, 253, 254
<i>Freudenreich, Josip</i>	142, 146, 163, 175, 203	<i>Gogolj, Nikolaj</i>	
<i>Freytag, Gustav</i>	198	<i>Vasiljević</i>	27, 139, 151, 152, 168, 251, 254
<i>Frimml Antunović,</i>		<i>Gojković, Gordana</i>	137, 248
<i>Valére</i>	141, 146	<i>Goldoni, Carlo</i>	158, 161, 199, 205, 256
<i>Frisch, Max</i>	92	<i>Golia, Pavel</i>	251
<i>Frite, ing.</i>	153	<i>Goltz, Alexander</i>	
<i>Frye, Northrop</i>	66, 72	<i>Demetrius</i>	12, 13
<i>Furijan, Maks</i>	151, 156, 157	<i>Goričanec, Tereza</i>	23, 28
<i>Furlan, Mira</i>	107	<i>Gorki, Maksim</i>	13, 122, 142, 143, 168
<i>Galić, Eduard</i>	54	<i>Gotovac, Jakov</i>	162, 169, 233, 261
<i>Galić-Kloc, Branka</i>	254	<i>Gottschalk, Franjo</i>	247
<i>Galović, Fran</i>	13, 83, 253, 266	<i>Gounod, Charles</i>	193
<i>Ganza, Milivoj</i>	145, 149-152, 156	<i>Gozze, Marin</i>	106, 257
<i>García Lorca,</i>		<i>Görög, Vilim</i>	145
<i>Federico</i>	83, 112, 254		
<i>Gardaš, Anto</i>	264		
<i>Gašparović, Darko</i>	39, 212		
<i>Gašparović, Tatjana</i>	272		
<i>Gatti, Guglielmo</i>	124		

<i>Gračan</i> , Giga	132	<i>Henrik IV.</i>	100
<i>Gračan</i> , Stjepan	256	<i>Henrik VIII.</i>	40
<i>Graf</i> , Urs	28	<i>Herceg</i> , Davor	255
<i>Gramsci</i> , Antonio	122, 123	<i>Hergešić</i> , Ivo	91, 92, 96, 197
<i>Grass</i> , Günter	255	<i>Herodot</i>	34
<i>Grba</i> , Pajo	162	<i>Hervé</i> , Florimond	151, 252
<i>Grčić</i> , Marko	59, 72	<i>Himmler</i> , Heinrich	8
<i>Grešić</i> , Juraj	32	<i>Hirschler</i> , Žiga	159
<i>Grganović</i> , Katica	151, 152, 162	<i>Hitrec</i> , Hrvoje	71, 173
<i>Grgičević</i> , Marija	60	<i>Hitweiller</i> , Herbert	71
<i>Grgić</i> , Milan	59, 72, 256, 261, 264, 265, 268	<i>Hladić</i> , Vatroslav	141, 143-145, 151, 154, 156, 157, 159, 160, 163, 251, 252
<i>Griner</i> , Eduard	254, 256	<i>Hočevar</i> , Stanislav	153
<i>Grković</i> , Mato	168	<i>Holbein</i> , Hans ml.	28
<i>Grol</i> , Milan	201	<i>Horacije Flak</i> , Kvint	198
<i>Grotowsky</i> , Jerzy	198	<i>Horak</i> , Vojtjeh	250
<i>Grünhut</i> , Alfred	142, 250	<i>Horvat</i> , Tomislav	222
<i>Grünhut</i> , Štefanija	145	<i>Horváth</i> , Ödön von	132, 133
<i>Grünwald</i> , Dražen	168	<i>Häusler</i> , Karlo	91
<i>Gubec</i> , Matija	168, 169	<i>Hrčić</i> , Fran	13
<i>Gundulić</i> , Ivan	88, 155, 166, 168, 246, 250, 251, 253	<i>Hreljanović</i> , Guido	180
<i>Gutal</i> , Dragutin	162	<i>Hribar</i> , Svjetlana	275
<i>Habdelić</i> , Juraj	23, 24, 30, 31	<i>Hristić</i> , Jovan	203
<i>Habunek</i> , Vlado	166	<i>Hržić</i> , Drago	162
<i>Hadžić</i> , Fadil (<i>Zoran Zec</i>)	183, 254, 264	<i>Hudoletnjak</i> , Ivica	223
<i>Haggard</i> , Henry Rider	39	<i>Huml</i> , Gizela	142, 145
<i>Halas</i> , Augustin	212, 222, 232, 256	<i>Ibsen</i> , Henrik	46, 147, 148, 150, 157, 160, 193, 250, 251
<i>Halasz</i> , Gita	162	<i>Indig</i> , Ottó	158
<i>Harambašić</i> , August	35	<i>Inidžić</i> , Nenad	256
<i>Harmoš</i> , Oskar	162	<i>Ionesco</i> , Eugéne	96, 255
<i>Hartl</i> , Josip	138, 143, 144	<i>Isaković</i> , Saša	245, 249
<i>Hasenclever</i> , Walter	15, 16	<i>Isus Krist</i>	14, 56, 59-63, 65-67
<i>Hatz</i> , Josip	258, 268, 269, 272	<i>Ivakić</i> , Jozo	17, 147, 162, 187, 250
<i>Hauptmann</i> , Gerhard	147, 250, 251	<i>Ivanac</i> , Ivica	90, 92-96, 257, 261
<i>Hebbel</i> , Christian Friedrich	72	<i>Ivanišević</i> , Drago	168, 187
<i>Hećimović</i> , Branko	74, 108, 111, 138, 164, 196, 198, 211, 212, 224, 225, 279, 280	<i>Ivanišin</i> , Nikola	25
<i>Hegedušić</i> , Krsto	28, 47, 53	<i>Ivančević</i>	48
<i>Heino</i> , Wieslaw	71	<i>Ivanda</i> , Branko	55
<i>Hetrich</i> , Ivan	169	<i>Ivellio</i> , Rade	253
<i>Hektorović</i> , Petar	58, 70, 72, 88, 116	<i>Ivezić</i> , Marija	266
<i>Helmer</i> , Hermann	186	<i>Ivić</i> , Sanja	185, 187, 212, 225
<i>Hengl</i> , Vjekoslav	142	<i>Ivković</i> , Zvonimir	257, 258, 260-265, 267, 268, 270-272

<i>Ivšić, Radovan</i>	75, 78, 80, 84, 87, 88, 92, 95	<i>Kamov - vidi: Polić</i>	
<i>Jacobi, Victor</i>	162	<i>Kamov, Janko</i>	232, 234, 236, 237, 239, 242
<i>Jakobson, Roman</i>	26, 27	<i>Kanižlić, Antun</i>	217
<i>Janković, Matej</i>	212	<i>Kapetanić, Davor</i>	217
<i>Janković, Stjepan</i>	254	<i>Karađorđević,</i> <i>Aleksandar</i>	180
<i>Janoša, Jan</i>	251	<i>Karađorđević, Petar I.</i>	120
<i>Jaray, Hans</i>	151	<i>Karamzin, Nikolaj</i> <i>Mihajlovič</i>	27
<i>Jastrzebski, Stanislav</i>	251	<i>Karasek, Emil</i>	168, 169
<i>Jelačić Bužimski,</i> <i>Dubravko</i>	18, 132-135	<i>Karlič, Dražen</i>	222
<i>Jelčić, Dubravko</i>	165, 166	<i>Kastl, Sonja</i>	257
<i>Jelušić, Mirko</i>	91-93	<i>Kaštelan, Jure</i>	77
<i>Jeričević, Dinka</i>	222	<i>Kaštelan, Lada</i>	187, 199
<i>Jerome, Jerome</i> <i>Klapka</i>	143	<i>Katajev, Valentin</i> <i>Petrovič</i>	142, 143, 152
<i>Jessner, Leopold</i>	148	<i>Katalinić, Blaženka</i>	149
<i>Ježić, Slavko</i>	182	<i>Katančić, Matija Petar</i>	232, 234-236, 238-242
<i>Job, Gordana</i>	223	<i>Katić, Ernest</i> <i>(Lukša s Orsana)</i>	13
<i>Jocić, Danica</i>	150	<i>Katić, Mira</i>	222, 232, 257, 264-266
<i>Johst, Hans</i>	15	<i>Katičić, Radoslav</i>	24
<i>Jonson, Ben</i>	147	<i>Katunarić, Leo</i>	71, 211, 219, 222, 272
<i>Jorgovanić, Rikard</i>	35-37	<i>Kaufmann, Kurt</i>	145
<i>Jovanović, Dušan</i>	203	<i>Kauzlarić, Vesna</i>	169
<i>Jovanović, Lazar</i>	174	<i>Kauzlarić Atač, Zlatko</i>	190, 191, 193-195, 212, 257
<i>Jovanović, Lepasava</i>	149-151, 161, 250	<i>Kekanović, Dragutin</i>	255
<i>Jovanović, Stojan</i>	149, 150, 152	<i>Kerekeš, Ljubomir</i>	223
<i>Jovanović, Š.</i>	264	<i>Kermauner, Taras</i>	19
<i>Jovanović, Zoran</i>	256	<i>Khuen Héderváry,</i> <i>Karoly</i>	130, 175
<i>Juranić, Ida</i>	158	<i>Kichl, Janko</i>	187
<i>Juranić, Zoran</i>	231, 232, 258, 262, 263, 267-269, 272, 275, 276	<i>Kinderić, Petar</i>	263
<i>Jurić Zagorka, Marija</i>	13, 29, 39, 43, 45, 161, 169	<i>Kiseljak, Zdenka</i>	222, 272
<i>Jurišić, Šimun</i>	165	<i>Klabund (Henschke,</i> <i>Alfred)</i>	147, 156
<i>Juvančić, Joško</i>	70, 71, 257	<i>Klaić, Bratoljub</i>	118
<i>Južni, J.</i>	139	<i>Klaić, Dragan</i>	57, 72, 203, 204
<i>Kabiljo, Alfi</i>	256	<i>Kleist, Heinrich von</i>	195
<i>Kadelburg, Gustav</i>	157	<i>Klobučar, Josip</i>	23, 28
<i>Kainz, Josef</i>	154	<i>Klokočki, Franjo</i>	151, 154, 159, 162, 254
<i>Kaiser, Marko</i>	249	<i>Klubertanz, H.</i>	145
<i>Kaligula</i>	62	<i>Kneisel, Josip</i>	175
<i>Kálmán, Emmerich</i>	148, 151, 155, 158, 169, 251, 253, 256, 262, 273, 276	<i>Knezović, Zlatko</i>	233

- Knežević, Ruta* 202, 221
Knjiper-Čehova, Olga 144, 145, 252
Kobler, Vladimir
(Köbler, Vlado) 254, 261
Kočić, Kornelija 266
Kohn, Hugo 249
Kokotović, Nada 105
Kokotović, Pero 149, 150
Kolar, Slavko 168, 254
Kolarić Kišur, Rudolf 13
Kolarić-Kišur, Zlata 17
Kolompar, Josip 233
Kolumbić, Nikica 57
Kolumbo, Kristofor 15, 29, 218
Konjohodžić, Fahro 106
Konjović, Petar 140, 142-144, 148,
181, 182, 251-253
Kopčanski, Ana 257
Korolija, Mirko 165
Korošec, Anton 201
Kos, Slavica 145, 147, 149
Kosec-Bourek, Diana 223
Kosor, Josip 16-18, 152, 162, 168,
169, 253, 266, 276
Košutić-Brozović,
Nevenka 212
Kott, Jan 198
Kovač, Blaženka 265
Kovač (Kovach), Dita 158, 251
Kovačević, Boris 71
Kovačević, Dušan 203, 257
Kovačević, Vladimir 249
Kovačić, Ante 24
Kovačić, Ivan Goran 47
Kovačić, Matija 156
Kovjanić, Stevo 251
Kozarac, Ivan 256
Kozarac, Josip 232, 234, 239, 240,
256, 258, 268, 270,
272, 276
Krajina, Grga 212
Kralj-Novak, Jagoda 223
Kraljević, Ante 168
Kramarić, Ana 254
Kramarić, Zlatko 261
Krančević, Dragomir 141, 144, 150,
151, 252
Kranjčević, Silvije
Strahimir 11
Kraus, Ivan 249
Kraus, Karl 14
Kraus, Karlo 261
Kraus, Rikard 245
Kravar, Zoran 217
Krča, Drago 107, 222
Krčelić, Baltazar 37
Kreft, Bratko 156
Krežma, Franjo 263
Krička, Ljiljana 202, 222, 257
Krist - vidi: Isus Krist
Kristijanović, Ignac 24, 30
Križaj, Josip 251
Križanić, Juraj 11
Kreža, Bela (Kangrga,
Leposava) 38, 39, 182
Kreža, Miroslav 7-20, 22-26, 28, 30,
32-34, 36-54, 74, 83,
118, 119, 122, 125,
126, 128-130, 132-
135, 142, 143, 154,
156-158, 165, 169,
182, 185, 188, 203,
206, 211-219, 221-
225, 251-256, 258,
261, 264, 265, 272,
276
Krpan, Marija 223
Krstić, Doris 257
Krtić, Frano 254-256
Kručonić, Aleksej
Jelisejević 27
Kugli, Stj. knjižar 29
Kuhar, Franjo 221
Kulundžić, Josip 12, 16, 17, 74, 138,
140, 148, 158, 169,
251, 252
Kumičić, Aleksandar 155
Kumičić, Eugen
(Evgenij Sisolski
Brsečanin) 29, 127
Kunc-Milanov, Zinka 162
Kunčević, Ica 193
Kurelac, Fran 127, 128
Kušan, Jakša 253
Kutijaro, Emil 163
Laković, Snježana 222
Lasić, Stanko 29, 39, 41-43, 126,
214, 215, 217

<i>Laube, Heinrich</i>	177	<i>Ljermontov, Mihail</i>	
<i>Laurenčić, Jozo</i>	161	<i>Jurjevič</i>	217
<i>Lawrence, David</i>		<i>Ljubić, Šime</i>	127
<i>Herbert</i>	91	<i>Ljuština, Danko</i>	221
<i>Lebović, Đorđe</i>	254	<i>Ljutić, Vlaho</i>	233
<i>Ledeer, Michael A.</i>	124		
<i>Lederer, Ana</i>	52, 109, 111, 212	<i>Mackeben, Theo</i>	148
<i>Léhar, Franz</i>	138, 148, 155, 156, 158, 162, 169, 251, 252	<i>Mader, Miroslav</i>	
		<i>Slavko</i>	263
<i>Leitner, Slavko</i>	147-149, 151, 152, 154-156, 253	<i>Maeterlinck, Maurice</i>	83
<i>Lendvai, Lajčo</i>	168	<i>Magelli, Paolo</i>	205
<i>Lenjín (Uljanov),</i>		<i>Magjer, Rudolf Franjo</i>	7
<i>Vladimir Iljič</i>	118, 119, 122-125	<i>Majetić, Franjo</i>	202, 254, 257
<i>Leović, Mara</i>	159	<i>Majhenić, Vlado</i>	148
<i>Lepetić-Ignjatović, Vera</i>	254	<i>Majurec, Mirjana</i>	221
<i>Lerinc, Mandica</i>	233	<i>Mak, Nikola</i>	255
<i>Lesić, Vilim</i>	174	<i>Malagodi, Olindo</i>	123
<i>Leskovac, Mileta</i>	257	<i>Malić, Zdravko</i>	44
<i>Leskovar, Dean</i>	257	<i>Mallarmé, Stéphane</i>	27
<i>Lessing, Gotthold</i>		<i>Mandić, Igor</i>	39, 41
<i>Ephraim</i>	198	<i>Mann, Thomas</i>	91, 125
<i>Lewis, Sinclair</i>	91	<i>Mansvjetova, Lidija</i>	139, 140, 145
<i>Lier, Franjo</i>	250	<i>Marchesani, Pietro</i>	124
<i>Lipljin, Tomislav</i>	223	<i>Marconi, Guglielmo</i>	126
<i>Lipovšćak, Edita</i>	256	<i>Marcuse, Herbert</i>	205
<i>Lisac, Josip</i>	72	<i>Marčić, Radovan</i>	72, 257, 268
<i>Lisinski, Vatroslav</i>	194, 233, 251	<i>Maretić, Tomo</i>	24
<i>Lončar, Damir</i>	202, 257, 258, 261, 262, 275	<i>Maričić, Josip</i>	161, 251
		<i>Maričić, Veljko</i>	140, 151, 155-158, 160
<i>Lončar, Mato</i>	217	<i>Marijanović, Stanislav</i>	7, 137, 211, 212, 231, 232, 234, 248, 276, 288
<i>Lončarić, Zvonimir</i>	190		
<i>Lope de Vega (Vega</i>		<i>Marin, Sanja</i>	221
<i>Carpio, Lope</i>		<i>Marinetti, Filippo</i>	
<i>Felix de)</i>	198	<i>Tommaso</i>	13, 124-126
<i>Lorca - vidi: Garcíá</i>		<i>Marinić, Antun</i>	231, 232
<i>Lorca, Federico</i>	83	<i>Marinković, Ranko</i>	17, 97-106, 169, 187, 261
<i>Lorković, Ružica</i>	254, 256		
<i>Lubajeva, Marica</i>	148	<i>Marjanović, Milan</i>	127
<i>Lubina, Snežana</i>	222	<i>Markiza - vidi: Ružička-</i>	
<i>Lucić, Hanibal</i>	152	<i>Strozzi, Marija</i>	
<i>Ludwig, E.</i>	119	<i>Marković, Mihajlo</i>	250, 251
<i>Lukács, Sandor</i>	152	<i>Marx, Karl</i>	178, 205
<i>Lukić, Velimir</i>	203	<i>Marović, Tonči</i>	
<i>Lukšić, Momir</i>	254	<i>Petrasov</i>	71, 75, 76, 78-81, 85, 87, 88, 111, 212, 225
<i>Lunačarski, Anatolij</i>		<i>Marpicati, Arturo</i>	125, 128
<i>Vasiljevič</i>	122	<i>Maršan, Đani</i>	264

- Martinčević, Jagoda* 267
Martinčević, Joso 139, 140, 147, 149, 150, 152-154, 157, 159, 160, 251
Martinčević-Dragić, Ljubica 147, 149, 150
Marton, Ivan 161, 162, 254-256
Marulić, Marko 57, 70-72, 88, 89, 151, 152, 160, 214, 253, 274
Mascagni, Pietro 251
Maštrović, Tihomil 196
Matačić, Lovro 251, 256
Mataija, Mirjana 217
Matasović, Josip 31
Matavulj, Stojan 223
Matić-Halle, Mirjana 169
Matić, Tomo 137, 248, 273
Matijević, Barbara 222
Matijević, Robert 146
Matijević, Stipe 169
Matišić, Mate 277
Matković, Marijan 17, 18, 44, 74, 133, 169, 180, 203
Matkovisz, Rosz 144
Matoš, Antun Gustav 27, 35, 91, 92, 152, 177-180, 218
Matošević, Josip (Martin ?) 152
Matvejević, Predrag 8, 39, 217
Matz, Rudolf 156
Maugham, William Somerset 152
Mauzin, Luciano 254
Mažuranić, Ivan 112, 113
Medvedec, Dženisa 266
Medimorec, Miro 257
Meining 154
Mejerholjd, Vsevolod Emiljevič 15, 186, 198
Melchinger, Siegfried 72
Mesarić, Jasminka 255
Mesarić, Kalman 16, 17, 139, 162, 163, 252, 253
Mesarić, Želimir 257, 258, 262, 268, 271
Mešeg, Branko 254, 255, 256
Meštrović, Ivan 128
Midžor, Slavko 255
Mihalić, Slavko 77, 88
Mihalić, Stjepan 165, 166
Mihaljević, Branko 255, 256, 264, 276
Mikolčević, Slavko 242
Miholjević, Boris 223
Mikić, Inocenti 263
Mikloušić, Toma 23, 24, 30
Milačić, Karmen 79
Miladinović, Dejan 262
Milanja, Cvjetko 111, 217
Milas, Darko 202, 257
Milašinčić, Robert 266
Milčinović, Andrija 251
Miler, Ferdo Ž. 187, 255
Miler, Željko 255-257, 261
Miletić, Stjepan 14, 175-178, 180, 184, 203, 251
Miller, Arthur 255
Milovac, Tihomir 257
Milovanović, Mihajlo 250, 251
Miljuš, Elka 151, 155
Miljuš, Milan 150, 152, 155
Mirski, Lav 138, 141, 144, 150, 151, 155, 156, 159, 251, 252, 254, 255
Mirković, Damir 263
Mišetić, Mijo 217
Mitrović, Ančica 159
Mitrović, Andro 251
Mladenović, Ranko 151, 152, 159, 253
Mlinac, Đuro 233
Moellhausen, E. F. 119
Moissi, Alexander 148
Molière 90, 92-96, 154, 161, 203, 251, 256, 276
Molnár, Ferenc 14, 158
Molnar-Talajić, Ljiljana 256
Momirski, Ljubica 271
Moslavac, Davorka 265
Mozart, Wolfgang Amadeus 257, 262
Mraković, Sunčica 266
Mrduljaš, Igor 142, 165, 171, 204, 205, 212
Mrkonjić, Zvonimir 75, 77, 88, 108, 194
Mrkšić, Radoslava 256, 263-266
Mrožek, Slawomir 13
Muačević, Vasa 245

- Mucić, Dragan* 137-139, 142, 156, 196, 245, 246, 248
- Mujičić, Nino* 75, 76, 78, 85, 87, 257
- Mumlek, Damir* 223
- Munić, Damir* 257
- Munjin, Izidor* 254
- Muradbegović, Ahmed* 16, 17
- Murat, Nada* 254, 255-257
- Mussolini, Benito* 118, 119
- Mussolini, Vittorio* 119
- Mužić, Zoran* 71, 202, 261, 268
- Nazor, Vladimir* 127
- Nedbal, Oskar* 144, 151, 251, 252, 256
- Nehajev - vidi: Cihlar*
Nehajev, Milutin
- nepoznati autor* 254
- Neri, Bruno* 128
- Neron* 62
- Nestroy, Johann*
Nepomuk 153
- Neumann, Dragutin* 249
- Nezval, Vitezlav* 26
- Nielsen, Axel* 159
- Nietsch, Polda* 138, 144
- Nietzsche, Friedrich* 37, 97, 98
- Nikčević, Sanja* 56, 212
- Nitti, Francesco*
Saverio 122
- Norveg (Norweg-Zappe), Karolina* 175
- Nosić, Željko* 222, 231, 232
- Notti, Carlo* 146
- Novak, Jasna* 98, 105, 256
- Novak, Nenad* 223
- Novak, Slobodan* 83
- Novak, Slobodan*
Prosperov 57, 70, 72
- Novaković Šarli,*
Dragutin 223
- Novalis* 27
- Novy, Nives* 151, 153, 154
- Novković, Marija* 262, 263
- Nušić, Branislav* 146, 152, 159, 183, 252, 254
- Obad, Vlado* 248
- Obrenović, Aleksandar* 254
- Očak, Ivan* 38, 217
- Odorić, Jasna* 222, 257, 265, 266
- Odžeković, Maja* 264
- Offenbach, Jacques* 158, 251
- Ognjenović, Miljenko* 202, 222, 232, 256, 258, 261
- Ognjenović, Vida* 257
- Ogrizović, Milan* 13, 83, 142, 159, 160, 169, 187, 250, 251
- Ojdanić, Mirjana* 257
- Okrugić Sremac, Ilija* 146, 162, 169
- O'Neill, Eugene* 163, 254
- Opolski, Rudolf* 169
- Orešković, Božidar* 264
- Orešković, Želimir* 257, 261, 268, 272
- Orlović, Milan* 149, 150
- Oschanitzky, Peter* 272, 276
- Pagnol, Marcel* 141
- Pajtak, Denis* 223
- Paljetak, Luko* 72, 89, 142, 145, 257
- Paljetak, Vlaho* 144, 145
- Pandžić, Ivan* 129
- Panić, Davor* 202, 222, 232, 266
- Panonijske Vitez*
(Česmički), Jan 7, 11
- Papandopulo, Boris* 256
- Parma, Viktor* 250
- Paro, Georgij* 193, 203, 257
- Parun, Vesna* 78, 80-82, 85, 87, 88
- Paska, Bosiljka* 25
- Pasternak, Boris*
Leonidovič 27
- Patačić, Adam* 31
- Pavić, Josip* 146
- Pavić, Mihajlo* 250
- Pavić, Nikola (Mikula)* 23
- Pavis, Patrice* 198, 200
- Pavličić, Pavao* 73, 212, 225
- Pavlinić, Josip* 144, 149
- Pavlović, Zdravko* 202
- Pecija - vidi: Petrović*
Pecija, Petar
- Peić, Matko* 7
- Pejačević, Dora* 257
- Pejačevići, grofovi* 137, 155, 249
- Peljhan, Krunoslav* 263, 264, 268

<i>Pergošić, Ivan</i>	24	<i>Polić Kamov, Janko</i>	17, 18, 39, 254, 266
<i>Perillo, F. S.</i>	58, 69, 72	<i>Polić, Mirko</i>	159, 250, 251
<i>Perišić, Slobodan</i>	257	<i>Poljaković, Matija</i>	168, 169
<i>Perković, Mirko</i>	145, 160, 161, 187, 253	<i>Popov, Liza</i>	155
<i>Pešut, Mile</i>	202, 261, 262, 268, 271, 272	<i>Popović, Aleksandar</i>	203
<i>Peterlić, Ante</i>	197	<i>Popović, Bruno</i>	103
<i>Petković, Nikica</i>	217	<i>Popović, Nikolaj</i>	223
<i>Petlevski, Sibila</i>	111	<i>Popović Sterija, Jovan</i>	140, 143, 203
<i>Petlić, Damir</i>	233	<i>Popović, Vanja</i>	105, 257
<i>Petrak, Nikica</i>	217	<i>Porter, Cole</i>	266
<i>Petri, Ivona</i>	168	<i>Potemkin, Grigorij Aleksandrović</i>	205
<i>Petričević, Mirjana</i>	217	<i>Potočnjak, Žarko</i>	221
<i>Petrović, Aleksandar</i>	53	<i>Prampolini, Enrico</i>	13
<i>Petrović, Đorđe (Đoko)</i>	149, 152, 157-159, 160, 162, 163, 253	<i>Pranjić, Krunoslav</i>	217
<i>Petrović, Eugen</i>	153	<i>Pregarc, Ida</i>	140
<i>Petrović-Njegoš, Jelena</i>	119	<i>Prejac, Gjuro</i>	251
<i>Petrović-Njegoš, Nikola I.</i>	119, 121	<i>Preradović ml., Petar</i>	143
<i>Petrović Pecija, Petar</i>	13, 17, 250	<i>Pribičević, Svetozar</i>	180
<i>Petrović, Petar S.</i>	152	<i>Prica, Čedo</i>	77
<i>Petrović, Savo</i>	146	<i>Primožič, Robert</i>	159, 162
<i>Petrović, Strahinja</i>	145, 251	<i>Prohić, Ozren</i>	47, 50, 212, 219, 223
<i>Petrović, Svetozar</i>	82	<i>Proust, Marcel</i>	91
<i>Petrušić, Antun</i>	255-257	<i>Prpić, Tomislav</i>	23, 74, 91, 199
<i>Petrušić, Damir</i>	222	<i>Puccini, Giacomo</i>	141, 154, 155, 158, 159, 162, 169, 251, 253, 255-258, 262, 268, 270, 272, 276
<i>Petrušić, Štefica</i>	255	<i>Pucek, Jožefina</i>	268, 272
<i>Pfeiffer, Ružica</i>	138, 143, 144, 151, 155	<i>Puhovski, Nenad</i>	205
<i>Pfister, Manfred</i>	198	<i>Pupačić, Josip</i>	77
<i>Pianzola, M.</i>	119	<i>Rabadan, Vojmil</i>	58, 71
<i>Pichler, Milan</i>	159, 162	<i>Rabuzin, Ivan</i>	261
<i>Pickering, David</i>	200	<i>Rac, Koloman</i>	81
<i>Pilat, Poncije</i>	60, 130	<i>Rackov, Ivanka</i>	167-169
<i>Pinter, Harold</i>	13	<i>Račić, Miše</i>	105, 256
<i>Pinterović, Ante</i>	249	<i>Rački, Franjo</i>	127
<i>Pinterović, Danica</i>	136	<i>Rački, Mirko</i>	25
<i>Pirandello, Luigi</i>	17, 97, 99, 100, 133, 140, 199	<i>Radica, Ruben</i>	194, 269
<i>Platon</i>	88	<i>Radić, Jadranka</i>	217
<i>Plaut, Tit Makcije</i>	160	<i>Radić, Stjepan</i>	214
<i>Plovanić, Darko</i>	223	<i>Radić, Tomislav</i>	55, 107
<i>Plovanić, Ivica</i>	223	<i>Radinger, Karlo</i>	254
<i>Pocci, Franz</i>	153	<i>Radonjić, Ljiljana</i>	256
<i>Poe, Edgar Alan</i>	46	<i>Radovan, Mario</i>	150, 152, 154, 155, 161
<i>Polanšćak, Antun</i>	25	<i>Rahmatuljina, Albina</i>	232

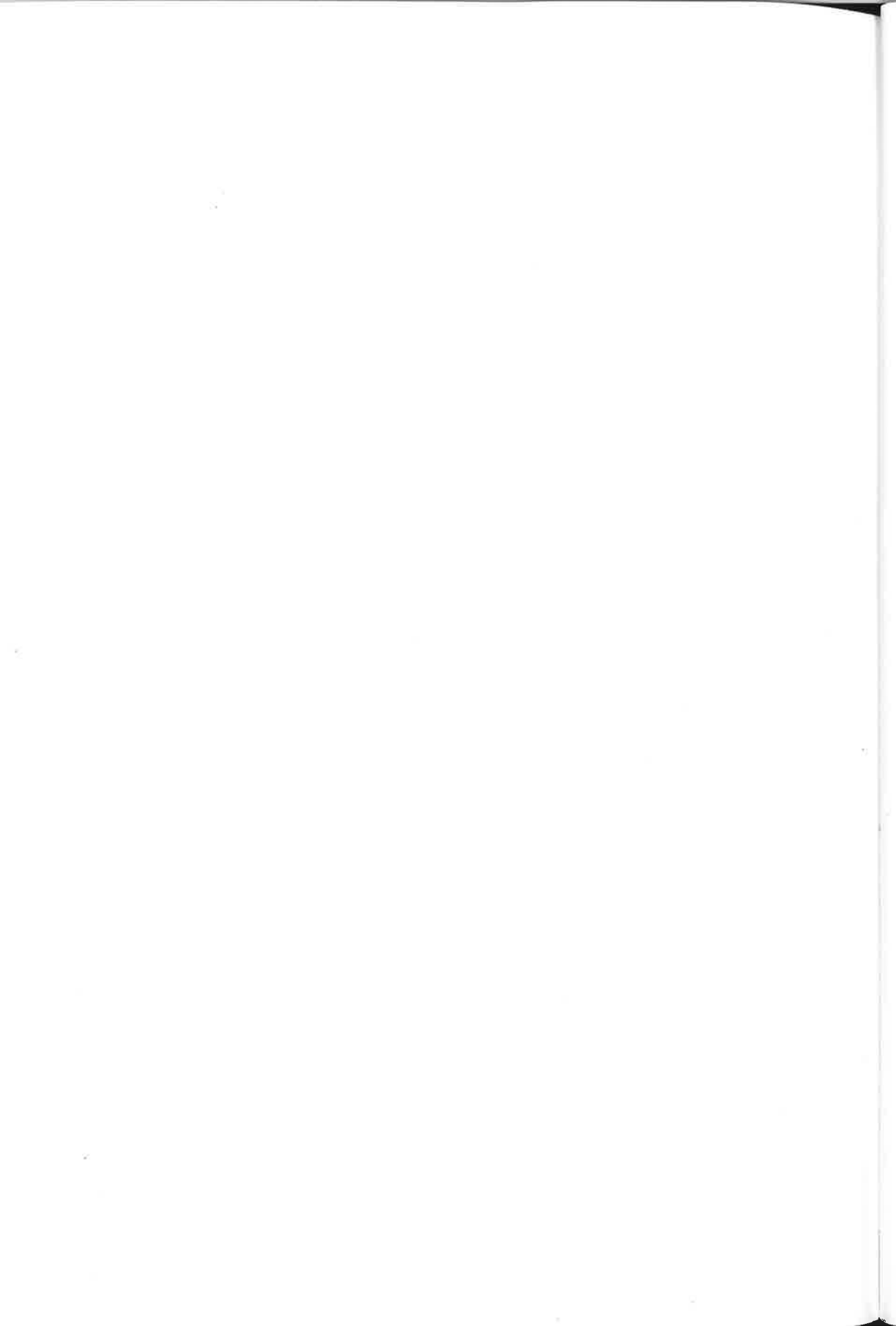
<i>Raić, Ivo</i>	13, 16, 178, 180	<i>Savin, Dragutin</i>	254-257
<i>Raičić, Ljubomir</i>	144	<i>Savov, Gančo</i>	124
<i>Rakarić, Ivo</i>	149, 150, 151, 153, 161, 162, 251	<i>Sayers, Dorothy L.</i>	42
<i>Rakarić, Margita</i>	151	<i>Scaliger, Julius Caesar</i>	198
<i>Rakuša, Janko</i>	140, 145, 147, 149	<i>Schiller, Friedrich</i>	148, 151, 174
<i>Ramljak, Vlasta</i>	257	<i>Schisgal, Murray</i>	255
<i>Raos, Ivan</i>	255	<i>Schmidt (Šmit), Anita</i>	202, 212, 232, 257, 265, 266
<i>Raspor, Vicko</i>	53	<i>Schnitzler, Arthur</i>	14, 251
<i>Rašica, Božidar</i>	190-192	<i>Schopf, Davor</i>	274, 275
<i>Reić, Bruna</i>	232	<i>Schumann, Robert</i>	127
<i>Reinhardt, Max</i>	13, 15, 147, 148, 151, 152, 155, 156, 253	<i>Schubert, Franz</i>	139
<i>Reljković, Matija</i>		<i>Schwab Lothar</i>	200
Antun	232-234, 235, 237, 238	<i>Scribe, Eugène</i>	146
<i>Rem, Goran</i>	265	<i>Sedlar, Jakov</i>	68, 71
<i>Remarque, Erich</i>		<i>Selem, Petar</i>	190, 262
Maria	146	<i>Senečić, Geno</i>	17, 152, 158, 160, 162, 163, 252
<i>Respighi, Ottorino</i>	255	<i>Senker, Boris</i>	59, 74-76, 78, 83, 85, 87, 133, 155, 196, 212, 217, 224, 225, 257
<i>Reuling, Carlot</i>		<i>Serra, E.</i>	124
Gottfried	153	<i>Sersteuens, A. t'</i>	91
<i>Rimski-Korsakov,</i>		<i>Severova, Sava</i>	147
Nikola Andrejevič	141	<i>Shaffer, Peter</i>	255
<i>Ristić, Ljubiša</i>	165	<i>Shakespeare, William</i>	13, 79, 87, 92, 112, 113, 140, 147, 154, 157, 161, 176, 190, 250, 251, 254, 261, 272
<i>Ristić, Marko</i>	11	<i>Shaw, George Bernard</i>	17, 150, 163, 251
<i>Ristović, Zoran</i>	256	<i>Sherwood, Robert</i>	
<i>Ritter Vitezović,</i>		Emmet	147
Pavao	31	<i>Sibirjakov, Aleksandar</i>	139
<i>Rocco, Davor</i>	225	<i>Sidor, Krešimir</i>	187
<i>Roksandić, Drago</i>	217	<i>Simon, Alfred</i>	57
<i>Roksandić, Duško</i>	254	<i>Sinožić, Mirjana</i>	223
<i>Rosée-Navratil</i>	245	<i>Skerlec, Ivan, ban</i>	179
<i>Rossini, Gioacchino</i>	194, 270	<i>Skok, Joža</i>	217
<i>Rostand, Edmond</i>	109, 111, 120, 199	<i>Slabinac, Gordana</i>	39
<i>Rubenstein, Zdenka</i>	138, 162	<i>Slam, Josip</i>	222, 264
<i>Rubin, Drago</i>	169	<i>Slamnig, Ivan</i>	73, 75-78, 83, 84, 87-89
<i>Rubinstein, Arthur</i>	145	<i>Slavko, Ljubo</i>	264
<i>Rukavina, Friederick</i>	251	<i>Smareglia, Antonio</i>	272, 274-276
<i>Ružđak, Vladimir</i>	256	<i>Smetana, Bedrich</i>	247, 250
<i>Ružička-Strozzi, Marija</i>	12	<i>Smičiklas, Tadija</i>	34
<i>Sabljak, Tomislav</i>	38, 212, 225	<i>Smiljanić, Božidar</i>	221, 222, 255
<i>Sabo, Josip</i>	233		
<i>Sartre, Jean Paul</i>	216, 254		
<i>Savić</i>	144		
<i>Savić, Žarko</i>	250		
<i>Savin, Argena</i>	254		

<i>Smole, Dominik</i>	203	<i>Stupica, Bojan</i>	148, 168
<i>Sobjeska, Georgina</i>	176	<i>Sudarević, Zlatko</i>	146
<i>Soffici, Ardengo</i>	123	<i>Suhy, Stjepan</i>	254
<i>Sofoklo</i>	148, 149, 206	<i>Supilo, Fran</i>	9, 127
<i>Sokolić, Dorian</i>	190	<i>Susmel, Edoardo</i>	119
<i>Soldatović, Voja</i>	257, 261	<i>Svevo, Italo</i>	91
<i>Solon</i>	171	<i>Sviben, Zlatko</i>	71
<i>Solt, Endre</i>	159	<i>Szondi, Peter</i>	198
<i>Sorge, Reinhart</i>		<i>Szyfman, Arnold</i>	13
<i>Johannes</i>	15		
<i>Sourian, Etienne</i>	111	<i>Šaj, Dragutin</i>	249
<i>Spaić, Kosta</i>	203, 262	<i>Šapošnjikov, Lev</i>	232
<i>Spinosa, Antonio</i>	126	<i>Šarčević, Petar</i>	71, 256, 257, 261, 268, 276
<i>Splivalo-Rusan,</i>		<i>Šarić, Andrea</i>	255
<i>Jagoda</i>	217	<i>Šekulin, Mica</i>	145
<i>Srčnik, Eduard</i>	232	<i>Šeligo, Rudi</i>	203
<i>Sršen, Matko</i>	225	<i>Šembera, Slobodan</i>	255
<i>Stamać, Ante</i>	132, 212	<i>Šenoa, August</i>	14, 24, 29, 33-35, 37, 39, 45, 74, 142, 165, 168, 251, 253
<i>Stančić, Mirjana</i>	22, 206, 212	<i>Šenoa, Branimir</i>	182
<i>Stanetti, Maja</i>	274, 276	<i>Šenoa, Milan</i>	176
<i>Stanislavski, Konstantin</i>		<i>Šerman-Kopljar, Gita</i>	254
<i>Sergejevič</i>	180	<i>Šicel, Miroslav</i>	47, 212, 217
<i>Stanišić, Brana</i>	232	<i>Šimić, Stsanislav</i>	47
<i>Stanković, Nikola</i>	254	<i>Šimunić, Katja</i>	223
<i>Stanojević, Ana</i>	202, 221, 222, 256	<i>Širola, Mladen</i>	169
<i>Stanojević, Ljubomir</i>	245, 257, 260, 261, 263, 279, 295	<i>Škomrlj, Ika</i>	107
<i>Starčević, Ante</i>	10, 127	<i>Škorak, Blaženka</i>	222
<i>Stefani, A.</i>	160	<i>Škrabe, Nino</i>	68, 75, 76, 78, 85, 87, 133, 257
<i>Stefanovski, Goran</i>	257	<i>Škvarkin, Vasilij</i>	
<i>Stein, Joseph</i>	256	<i>Vasiljevič</i>	151
<i>Stepanov, Leon</i>		<i>Šmit, Anita - vidi:</i>	
<i>(Stjepan)</i>	156, 159, 162	<i>Schmidt, Anita</i>	260, 262, 263, 268, 271
<i>Stepinac, Alojzije</i>	59-65, 72, 131, 264	<i>Šnajder, Božidar</i>	260, 262, 263, 268, 271
<i>Sterk, Wilhelm</i>	144	<i>Šnajder, Slobodan</i>	18, 199, 203
<i>Stjepan, bosanski kralj</i>	57, 87	<i>Šokčević-Asić, Jelka</i>	
<i>Stojković, Milivoj</i>	176	- vidi: <i>Asić, Jelka</i>	
<i>Stojković, Tomislav</i>	224	<i>Šoljak, Ante</i>	163
<i>Stojković, Tošo</i>	140, 150, 154, 250, 251	<i>Šoljan, Antun</i>	73, 75, 78, 80, 83, 84, 87, 88, 107-109, 111-117, 134
<i>Stolz, Robert</i>	141, 143, 251	<i>Šop, Nikola</i>	76-78, 81, 82, 84, 87, 88
<i>Stramm, August</i>	15	<i>Šošić, Hrvoje</i>	32
<i>Strauss, Johann, sin</i>	251, 255, 270		
<i>Straus, Oskar</i>	251		
<i>Strindberg, August</i>	13, 148, 149, 157, 250, 251		
<i>Strozzi, Tito</i>	12, 13, 16, 17, 155, 165		
<i>Stulli, Vlaho</i>	256		

<i>Šostakovič, Dimitrij</i>		<i>Tomič, Žika</i>	155
Dimitrijevič	261	<i>Tominac, Vesna</i>	270
<i>Šovagović, Fabijan</i>	257	<i>Tomljenović, Grgur</i>	251
<i>Španić, Stjepan</i>	140	<i>Tomljenović, Ico</i>	202, 254, 256, 270
<i>Špišić, Davor</i>	265, 266, 268	<i>Tomov, Boris</i>	119
<i>Špišić, Slaven</i>	266	<i>Topić, Marin</i>	231
<i>Špoljar, Branko</i>	168	<i>Topolski, Zlatko</i>	145
<i>Šrepel, Milan</i>	30	<i>Torbarina, Josip</i>	169
<i>Štajcer, Ivan</i>	253	<i>Toscanini, Arturo</i>	126
<i>Štefanac, Mijo</i>	223	<i>Trbuhović, Đuka</i>	138, 144, 155, 159, 162, 251, 253
<i>Štefančić, Vlado</i>	256, 262, 272	<i>Trbuhović, Lela</i>	151, 154, 158, 168
<i>Štimac, Anđelko</i>	145	<i>Trbuhović, Zlata</i>	138, 144, 146
<i>Štivičić, Ivo</i>	52, 55	<i>Tresić Pavičić, Ante</i>	13, 14
<i>Štolcer Slavenski, Josip</i>	265, 267, 269	<i>Trešćec Branjski</i>	
<i>Štoos, Pavao</i>	24	(Borotha), Vladimir	170-180, 183
<i>Štukelja, Stevan</i>	256	<i>Trnina, Milka</i>	265
<i>Šuler, Zvonko</i>	190, 257	<i>Trumbić, Ante</i>	10
<i>Šuvar, Stipe</i>	183	<i>Tucić, Srđan</i>	13, 250, 265, 266, 268, 269, 272
<i>Švacov, Vladan</i>	257	<i>Tudaković, Alma</i>	254
<i>Tabački, Miodrag</i>	257	<i>Tudaković, Nenad</i>	222
<i>Tadić, Franjo</i>	255	<i>Tudman, Franjo</i>	227, 259
<i>Tadijanović, Dragutin</i>	23	<i>Tuntar, G.</i>	123
<i>Tairov, Aleksandr J. A.</i>	13, 15	<i>Turati, Fillipo</i>	122
<i>Tanhofer, Ivica</i>	139, 147, 149	<i>Turčinović, Željka</i>	202, 221
<i>Tanhofer, Tomislav</i>	140, 143, 147-150, 152, 154, 158, 168, 251-253	<i>Turina, Drago</i>	107, 190, 221
<i>Tankiro Tsutsui</i>	144	<i>Turkalj, Katarina</i>	217
<i>Targuš, Zdenko</i>	222	<i>Turkalj, Nenad</i>	269, 271
<i>Tavčar, Josip</i>	254	<i>Tutavac, Mladen</i>	233, 268, 270, 276
<i>Teslić, Petar M.</i>	256	<i>Ubersfeld, Anne</i>	198
<i>Tijardović, Ivo</i>	143, 162, 166, 256	<i>Uferini, Alfred</i>	143
<i>Tirso de Molina</i>	90-95	<i>Uglješić, Nebojša</i>	257
<i>Tkalčić, Ivan</i>		<i>Uhlik, Tomislav</i>	272
Evanšelist (Ivša)	35	<i>Ujes, Alojz</i>	170
<i>Tkalec, Zvonko</i>	144, 152	<i>Ujević, Tin</i>	45, 89, 118, 119, 218
<i>Togliatti, Palmiro</i>	122	<i>Uljanišćev, Vasilij</i>	139, 154
<i>Toller, Ernst</i>	15, 16, 156	<i>Unruh, Fritz von</i>	16
<i>Tolstoj, Lev</i>		<i>Urban, Jovan</i>	162
Nikolajević	124	<i>Uroić, Sanja</i>	233
<i>Tomasović, Mirko</i>	90, 212, 225	<i>Vahtangov, Jevgenij</i>	
<i>Tomaš, Đurđica</i>	222	Bagratinović	13, 15
<i>Tomaš, Stjepan</i>	276	<i>Vaić, Đorđe</i>	148
<i>Tomašić, Hinko</i>	152, 156, 157, 160, 161, 163, 166, 253, 254	<i>Valeri (Đorđević), Igor</i>	222, 233, 264, 266
<i>Tomičić, Eduard</i>	55	<i>Vátková, Renata</i>	156
<i>Tomič, Josip Eugen</i>	45, 253	<i>Veček, Petar</i>	20, 63, 71, 257, 261
		<i>Veit, P.</i>	28

<i>Verdi, Giuseppe</i>	141, 158, 162, 192, 251, 255-257, 262	<i>Vuković, Dragutin</i>	251
<i>Verščajin, Aleksandar</i>	145, 148, 254	<i>Vuković, Mima</i>	255
<i>Vergaine, Jaccopo de</i>	56	<i>Vuksan-Barlović, Zora</i>	140, 143, 149, 151, 152, 251-253
<i>Vergilije Maron, Publije</i>	22	<i>Vulpnius, Christian</i>	
<i>Verli, Alfons</i>	16	<i>August</i>	41
<i>Veselinović, Vasa</i>	149, 151, 152, 161	<i>Wagner, Ljubica</i>	256, 257
<i>Vetranović, Mavro</i>	71	<i>Wagner, Richard</i>	16, 125, 191
<i>Vidan, Ivo</i>	48, 217	<i>Walle-Inclán, Ramón</i>	
<i>Vidošević, Vjekoslav</i>	187, 256	<i>Maria de</i>	91
<i>Vidović, Ninoslava</i>	257	<i>Weber, Richard</i>	200
<i>Vidrić, Vladimir</i>	133, 152	<i>Weill, Kurt</i>	254, 255
<i>Vikić, Miljenko</i>	257	<i>Weisenborn, Günter</i>	254
<i>Vilar, Jean</i>	92	<i>Weiss, Mišo</i>	138, 144
<i>Vilhar, Bogumila</i>	251	<i>Welsberg, Anatol</i>	141
<i>Vinchierutti, Vesna</i>	217	<i>Wildgans, Anton</i>	16
<i>Violić, Božidar</i>	58, 69, 70, 72, 96, 98-103, 106, 205	<i>Williams, Tennessee</i>	96, 254, 255
<i>Visković, Velimir</i>	211, 213, 215, 217	<i>Willson, Edmond</i>	43
<i>Vitez, Barbara</i>	7	<i>Wilson, Thomas</i>	
<i>Vitez, Zlatko</i>	211, 219, 221, 227, 257	<i>Woodrow</i>	10
<i>Vittorio Emanuele III,</i>	119	<i>Wolf-Ferrari, Ermano</i>	256
<i>Vjazemski, Pjotr</i>		<i>Zacharia, G.</i>	119
<i>Andrejevič</i>	27	<i>Zagorac, Ljiljana</i>	223
<i>Vodarić, Franić</i>	59, 72	<i>Zagorka - vidi: Jurić</i>	
<i>Vojnić Purčar, Petko</i>	257	<i>Zagorka, Marija</i>	
<i>Vojnović, Ivo</i>	13, 17, 18, 51, 145- 147, 169, 187, 250, 251	<i>Zajc, Ivan</i>	127, 162, 194, 233, 247, 250, 251, 258, 260, 261, 263, 265- 268, 272, 274, 276
<i>Volf, Ivana</i>	223	<i>Zelmanović, Đorđe</i>	217
<i>Volk, Petar</i>	167, 169	<i>Zetkin, Klara</i>	123
<i>Vončina, Josip</i>	23-25, 28, 29, 33	<i>Zgrablić, Branka</i>	257
<i>Vončina, Nikola</i>	77	<i>Zgrablić, Velimir</i>	233
<i>Vramec, Antun</i>	23, 24, 30	<i>Zgrablić, Veljko</i>	254
<i>Vražić, Anatol</i>	144	<i>Zilahy, Lajos</i>	91, 149, 158
<i>Vrdoljak, Antun</i>	20, 21, 54	<i>Zinovjev, Grigorij</i>	
<i>Vrđuka, Dragutin</i>	150	<i>Jefsejevič</i>	122
<i>Vrkljan, Irena</i>	77	<i>Zola, Emil</i>	176
<i>Vučić, Miroslav</i>	265, 266	<i>Zoran Zec - vidi:</i>	
<i>Vugrinec, Rajko</i>	223	<i>Hadžić, Fadil</i>	
<i>Vujačić, Petar</i>	268, 272	<i>Zoranić, Petar</i>	129
<i>Vujatović, Stevo</i>	254	<i>Zoričić, Zoran</i>	257
<i>Vujčić, Borislav</i>	221, 268-270, 272, 276	<i>Zovko, Ferdinand</i>	271, 272
<i>Vujić, Jelka</i>	147, 149, 154, 156, 162	<i>Zrinski, Katarina</i>	66
<i>Vujić, Joakim</i>	203	<i>Zrinski, Petar</i>	130
<i>Vukmirović, Vlado</i>	256	<i>Zrinski, obitelj</i>	155
		<i>Zrinušić, Ivan</i>	254

<i>Zuppa, Vjeran</i>	205	<i>Živković, Milan</i>	265, 266
<i>Zweig, Stefan</i>	91	<i>Žličar-Deželić, Micika</i>	145
<i>Žanić, Milorad</i>	249	<i>Žmegač, Viktor</i>	39, 43, 215-217
<i>Žarak, Marija</i>	257	<i>Žunec, Noni</i>	256
<i>Žimrek-Drozga, Slavko</i>	17	<i>Župan, Mira</i>	224
<i>Živadinov, Dragan</i>	59	<i>Župan, Rudolf</i>	162



Kazalo

KRLEŽA I NJEGOVO DOBA

Stanislav Marijanović: Krleža - veliko ime pred velikim silama	7
Nikola Batušić: Krležine drame i hrvatska dramatika	2
Mirjana Stančić: O aktualnosti Krležine drame <i>Gospoda Glembajevi</i>	19
Branimir Donat: <i>Balade</i>	22
Tomislav Sabljak: Aspekt detektivskog u Krležinoj prozi i drami	38
Miroslav Šicel: Najnovija dramtizacija Krležina romana <i>Na rubu pameti</i>	47
Ana Lederer: TV adaptacije Krležinih djela	52
Sanja Nikčević: Prikazanja danas ili zašto se u Hrvatskoj na kraju dvadesetog stoljeća igra kazališna forma iz srednjeg rijeka	56
Pavao Pavličić: Drama u stihu i suvremena hrvatska književnost	73
Mirko Tomasović: Treći hrvatski <i>Don Juan</i>	90
Branka Brlenić-Vujić: Riječ i znak u scenskoj prilagodbi Marinkovićeve <i>Zagrljaja</i>	97
Vida Flaker: Šoljanova <i>Romanca o tri ljubavi</i>	107
Nedjeljko Fabrio: D'Annunzio, Mussolini, Lenjin, Krleža	118
Ivan Bakmaz: Poosobljena povijest	129
Ante Stamać: Što Dubravko Jelačić Bužimski duguje Miroslavu Krleži?	132
Antonija Bogner-Šaban: Osječke kazališne tridesete	136
Branko Hećimović: Hrvatska kazališna topografija i hrvatsko kazalište u Subotici	164
Igor Mrduljaš: Glumci, zakoni i ravnatelji	171
Sanja Ivić: Položaj dramaturga u hrvatskom kazalištu	185
Petar Selem: Jedan osobni pogled na hrvatsku scenografiju novijeg doba	190
Boris Senker: Još o zadacima hrvatske teatrologije	196

PRILOZI

Branko Hećimović: Kronologija <i>Krležinih dana u Osijeku 1993</i>	211
Dalibor Brozović: Pozdravna riječ	213

Velimir Visković: <i>Krležijana</i>	215
Antonija Bogner-Šaban: Repertoar <i>Krležinih dana u Osijeku 1993</i>	219
Giga Gračan: <i>Krležini dani</i> u eteru	223

27. PROSINCA 1994

Svečano otvorenje obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku	227
Željko Čagalj: Štovani gospodine predsjedniče, dame i gospodo, dragi prijatelji!	229
Svečani program otvaranja zgrade HNK u Osijeku	232
<i>Slavonski preporod</i> . Glazbeno-scenska slika. Proslov. Izbor i obrada tekstova Stanislav Marijanović	234
Ljubomir Stanojević: Jubilej nacionalne epopeje. 87 godina HNK u Osijeku	245
Antonija Bogner-Šaban: Nacrt za povijest kazališta u Osijeku	248
Ljubomir Stanojević: Ratni repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1991-1994	295
B. H.: Napomena	279
B. H.: Kazalo imena	281

Nakladnici:
HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U OSIJEKU, OSIJEK
PEDAGOŠKI FAKULTET, OSIJEK
ZAVOD ZA POVIJEST HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI, KAZALIŠTA I
GLAZBE HAZU, ZAGREB

Za nakladnike:
Željko Čagalj
Stanislav Marijanović
Branko Hećimović

Naklada
400 primjeraka

Tiskanje dovršeno:
23. siječnja 1995.